

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VERÔNICA DE FÁTIMA SALVALAGGIO

***CIDADE DE DEUS***  
**UMA ETNOGRAFIA FÍLMICA DA VIOLÊNCIA**

CURITIBA

2009

VERÔNICA DE FÁTIMA SALVALAGGIO

***CIDADE DE DEUS***  
**UMA ETNOGRAFIA FÍLMICA DA VIOLÊNCIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Sociologia, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Linha de Pesquisa: Cultura e Sociabilidades, Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luisa Fayet Sallas

CURITIBA

2009

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Salvalaggio, Verônica de Fátima  
Cidade de Deus: uma etnografia fílmica da violência / Verônica de  
Fátima Salvalaggio – Curitiba, 2009.  
109 f.; 29 cm.

Orientadora: Ana Luisa Fayet Sallas  
Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências  
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Risco – Aspectos sociais. 2. Violência no cinema - Brasil. 3.  
Criminalidade urbana. 4. Masculinidade - Ethos. 5. Favelas - Rio de  
Janeiro (RJ). I. Título.

CDD 307.760981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA  
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

## ATA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata da Sessão Pública, de defesa de dissertação para obtenção do Título de Mestre em Sociologia. No dia 06 de maio de 2009, às 15:00 horas, nas dependências do Curso de Pós-Graduação em Sociologia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se a banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, composta pelos Professores Doutores Kati Eliana Caetano (TUIUTI), Ângelo José da Silva (UFPR) e Ana Luisa Fayet Sallas -Orientadora e Presidente da Banca Examinadora (UFPR), com a finalidade de julgar a dissertação do(a) candidato(a) **VERÔNICA DE FÁTIMA SALVALAGGIO**, intitulada "*CIDADE DE DEUS - UMA ETNOGRAFIA FÍLMICA DA VIOLÊNCIA*", para obtenção do grau de Mestre em Sociologia. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pela coordenação do curso, com abertura, condução e encerramento da sessão solene de defesa feitos pela orientadora Dr<sup>a</sup> Ana Luisa Fayet Sallas. Após haver analisado o referido trabalho e argüido o(a) candidato(a), os membros da banca examinadora deliberaram pela ".....**APROVAÇÃO**....." do(a) acadêmico(a), habilitando-o ao título de Mestre em Sociologia, linha de pesquisa "Cultura e Sociabilidades" da área de concentração em CULTURA E PODER, desde que apresente a versão definitiva da dissertação conforme regimento interno do programa. Curitiba, 06 de maio de 2009.



Profª Drª Kati Eliana Caetano



Prof Dr Ângelo José da Silva



Profª Drª Ana Luisa Fayet Sallas  
Orientadora e presidente da banca examinadora

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora Ana Luisa Fayet, cuja renovação de confiança foi decisiva para a concretização deste trabalho; aos meus professores do programa de pós-graduação, mas especialmente a José Miguel Rasia – um bom e sincero amigo – e a Ângelo José da Silva, cujas observações, comentários, sugestões e críticas na Banca de Qualificação foram decisivas para a construção deste trabalho.

Minha eterna gratidão aos meus dois filhos, em tantos momentos privados de minha presença, mas sempre acompanhados pelo pai e pela avó – minha mãe e guardiã constante. Sem a compreensão e solidariedade dos quatro, este trabalho não teria acontecido.

## RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade investigar as imagens da violência e do risco presentes no filme *Cidade de Deus*. Conceituar violência e risco levou à investigação sobre o papel do *ethos* de masculinidade e da força viril, presentes em particular na criminalidade que se instalou nas favelas do Rio de Janeiro, em meio à proliferação do tráfico de drogas e uso de armas de fogo a partir da década de 1970 no Brasil. Como as imagens cinematográficas em análise acontecem em uma comunidade carioca, a constituição destas comunidades também passou a ser tema da pesquisa. Comunidades fundadas no contexto da modernidade e das novas formas de urbanidade. Contexto que também é responsável pelo surgimento do cinema e da atual saturação imagética.

Entrevista à imagem foi a metodologia empregada. Procedimento que requer o trabalho de desmontagem do filme, feito mediante o procedimento de decupagem, para só então dar início ao trabalho analítico, que foi realizado mediante o diálogo com outras duas obras cinematográficas nacionais, produzidas no mesmo contexto do cinema brasileiro, representando o mesmo cenário geográfico, histórico e cultural: *Notícias de uma Guerra Particular* e *Tropa de Elite*.

A pesquisa etnográfica realizada pela antropóloga Alba Zaluar nos anos 1990 e 2000 junto ao conjunto habitacional Cidade de Deus serviu de interlocução teórica e analítica, apesar da declaração crítica desta autora com respeito ao filme *Cidade de Deus*, aqui analisado.

**Palavras-chave:** 1. Risco; 2. Violência; 3. Crime e Criminalidade; 4. Masculinidade e *ethos* viril; 5. Drogas; 6 Pobreza; 7. Favelas cariocas; 8. Imagem; 9. Cinema; 10. Modernidade; 11. Urbano; 12. Estratégias de Visibilidade Social.

## ABSTRACT

This assignment aims to look into the portrait of violence and risk displayed on the movie *City of God* (Cidade de Deus). To conceptualize those terms requires an investigation on the role of masculinity's and virility's *ethos*, which have been specially present in the crime scenario of the favelas, amid the ever increasing drug and fire arms traffic since the 1970's in Brazil. Seen as the cinematographic images take place inside a community in Rio de Janeiro City, the very structure of the former also became a theme in the study. These communities have been founded on the context of modernity and the new ways of urbanity, which are also responsible for the emergence of the movie industry and imagery saturation.

Image interview was the methodology employed. The procedure requires the disassembly of the movie through decoupage. Only then, the analysis begins through the dialogue created between the movie in matter and two other movies produced in the same Brazilian movie industry context and depicting the same geographic, historic and cultural scenario: *News from a Personal War* (Notícias de uma Guerra Particular) and *Elite Squade* (Tropa de Elite).

The ethnographic research realized by the anthropologist Alba Zaluar though the 1990's and the 2000's along with the Cidade de Deus habitational setting served as a theoretical and analytical interlocution, in spite of her critic declaration on the Cidade de Deus movie, here analysed.

**Key-words:** 1. Risk; 2. Violence; 3. Crime and Criminality; 4. Masculinity's e Viril's *Ethos*; 5. Drugs; 6 Poverty; 7. Rio de Janeiro's Favelas; 8. Image; 9. Cinema; 10. Modernity; 11. Urbanity; 12. Strategies of Social Visibility.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 – RISCO E VIOLÊNCIA – CATEGORIAS DE ANÁLISE .....</b>	<b>20</b>
1.1 RISCO .....	20
1.1.1 Engendramento do Risco nas Condições da Modernidade .....	21
1.1.2 Considerações sobre os Sentidos Contemporâneos do Risco .....	27
1.2 VIOLÊNCIA .....	36
1.2.1 Panorama da Definição de Violência .....	37
1.2.2 Violência Representada .....	43
1.2.3 Tempos da Violência .....	47
<b>CAPÍTULO 2 – IMAGEM E CINEMA – CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO .....</b>	<b>50</b>
2.1 IMAGEM .....	52
2.1.1 <i>Weltanschauung</i> .....	54
2.1.2 Imagem como Texto .....	57
2.1.3 Imagem como Obra de Arte .....	59
2.2 CINEMA E MODERNIDADE .....	61
2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO .....	68
2.3.1 Análise Fílmica .....	69
2.3.2 “ <i>Entrevista à Imagem</i> ” .....	73
2.3.3 Esquema de Análise .....	76
2.4 FICHA TÉCNICA E RESUMO DOS FILMES DISCUTIDOS .....	84
2.4.1 <i>Cidade de Deus</i> .....	84
2.4.2 Notícias de uma Guerra Particular .....	91
2.4.3 Tropa de Elite .....	94
<b>CAPÍTULO 3 – URBANIDADE MODERNA E FAVELA – CONTEXTUALIZAÇÃO DO LOCUS QUE SUSTENTA O MATERIAL EMPÍRICO .....</b>	<b>100</b>
3.1 O URBANO E A MODERNIDADE .....	103



3.2	O RIO DE JANEIRO SOB O PRISMA DO SURGIMENTO DA FAVELA ...	107
3.2.1	Arquitetura de Sociabilidade Carioca: Repaginação e Redefinição .....	112
3.3	UM SÉCULO DE FAVELA .....	116
3.3.1	Cidade de Deus .....	126
<b>CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DAS IMAGENS DA VIOLÊNCIA E DO RISCO EM</b>		
	<b><i>CIDADE DE DEUS</i></b> .....	131
4.1	"FOTOGRAFIA" EM CIDADE DE DEUS – O INSTANTE DECISIVO .....	132
4.1.1	Papel da Fotografia na Narrativa .....	133
4.1.2	Fotografia e Realidade .....	135
4.1.3	Testemunho Fotográfico – Arma que Dispara "Clic" .....	139
4.1.4	Fotografia Emblemática: Fotógrafo Fotografado Fotografando .....	140
4.2	CRUZAMENTO SINCRÔNICO-DIACRÔNICO: A <i>HISTÓRIA DA BOCA DOS APÊS</i> CONDENSE A HISTÓRIA DE <i>CIDADE DE DEUS</i> .....	142
4.3	<i>ETHOS</i> DE MASCULINIDADE: CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE VIRIL .....	146
4.3.1	Ser " <i>do Conceito</i> ", " <i>Resposta</i> " e Ter " <i>Consideração</i> " .....	150
4.3.2	Vida de " <i>Bicho Solto</i> " – da Ilusão de Liberdade ao Caminho sem Volta ....	154
4.4	<i>IH! A GALINHA FUGIU! PEGA A GALINHA AÍ RAPÁ!</i> – DOIS PLANOS DA VIOLÊNCIA: PRESENTIFICAÇÃO DA PROMESSA NÃO CUMPRIDA ....	159
4.4.1	" <i>Na Cidade de Deus, se Corrê o Bicho Pega, se Ficá o Bicho Come!</i> " .....	162
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....		167
<b>REFERÊNCIAS</b> .....		179

## INTRODUÇÃO

A temática da violência ganhou espaço privilegiado em diferentes campos: em debates acadêmicos, revistas e publicações especializadas – que Giddens (1991) denomina "sistemas peritos"; em rodas de amigos e mesas de bar; na mídia televisa e impressa, no cinema, literatura e arte. Observa-se uma alarmante *banalização da violência*, abordada e interpretada de diferentes maneiras, com efeitos e influências também variados.

Empiricamente chama atenção o particular interesse que o tema exerce quando apresentado em imagens, desde a imagem jornalística até a cinematográfica. São imagens paradoxais: causam repulsa e fascínio ao mesmo tempo, mas, enquanto "violência *representada*", atuam como "'agente', direto ou indireto, da dinâmica social e cultural". A violência "adquire, cada vez mais claramente, um papel constitutivo, estruturador ou fundador de novas expressões do social. [...] Revela-se, no plano da linguagem e das representações, como enunciação genuína e, às vezes, legítima de conflitos vivenciados no dia-a-dia da vida social" (PEREIRA, 2000, p.15-16). Em uma crescente vinculação com a violência, o risco tem se revelado uma "lente" eficaz para "ajustar o foco sobre a organização social mesma" (DOUGLAS, 1996, p.143).

Situações de risco e de extrema violência, em um verdadeiro clima de guerra, são experimentadas pelos personagens do filme *Cidade de Deus*: tanto por aqueles que nela estão diretamente envolvidos, como também pela comunidade em geral. É assim que *Cidade de Deus – o filme* assume o estatuto de material empírico para esta pesquisa, que tem no risco e na violência suas categorias analíticas. Análise fílmica que tem por fundamento as palavras encontradas em Massimo Canevacci (1984, p.88):

Assim como a análise da mitologia antiga é importantíssima para a compreensão da cultura grega, igualmente importante se torna a análise antropológico-cultural das 'projeções' fílmicas nas modernas máquinas cibernéticas para a compreensão do atual modo de vida.

Palavras que encontram eco na pergunta de Miguel Rojas Mix (2006, p. 55), que serve de fundamento para esta pesquisa: “Quanto não nos tem revelado a arte sobre a lógica interna das civilizações, seu desenvolvimento, inclusive sua decadência?”

### **Notas Conceituais<sup>1</sup>**

"Para que serve compreender o que nos causa horror?" Pergunta formulada por Misse (2000, p.xii) que dá direção à presente pesquisa. Misse segue dizendo que "ao estudarmos suas causas, tornamo-nos capazes de preveni-lo (o horror) através de políticas públicas inteligentes, legítimas e eficazes, que evitem reproduzir nelas mesmas o círculo vicioso da própria violência". E como um filme de natureza comercial (como é o caso de *Cidade de Deus*) pode auxiliar nesta compreensão? Por um lado, porque a produção cinematográfica<sup>2</sup> (ficção ou documentário) é uma construção resultante de uma determinada compreensão de mundo, desenvolvida em um cenário social e cultural datado, configurado e sustentado por um imaginário específico. De outro lado, por ser uma construção, veicula uma elaboração de sentido e significado, de caráter dinâmico e ativo, cujos efeitos funcionam retroativamente e, assim, realimentam a cadeia de produção de sentido na qual está inserida. A imagem não é pura reprodução, o que permite cálculo dos efeitos e resultados (BALANDIER, 1997, p.197), embora sempre sujeito às ressonâncias implicada nas relações envolvidas.

Quanto ao caráter comercial da obra, o próprio diretor Fernando Meirelles indica os limites impostos por esta condição ao revelar<sup>3</sup> as dificuldades em realizar

---

<sup>1</sup> Forma de apresentação inspirada em Waiselfisz (1998).

<sup>2</sup> Como acontece com a produção de toda imagem.

<sup>3</sup> Conforme créditos adicionais que constam na versão em DVD, ao discutir sobre o filme com o roteirista (Braulio Mantovanni) e com o diretor de fotografia (César Charlone).

os cortes necessários para tornar o produto vendável e digerível pelo público, pois originalmente o filme estava com quase três horas de duração, o que exigiu cortes significativos na seqüência já produzida. Ação que, conforme lastima, resultou, por exemplo, na retirada de imagens relativas a dois importantes personagens, que permaneceram de forma abreviada na versão final: Maracanã, que representaria uma forte presença feminina; Toro, o policial não-corrupto. O diretor esclarece que a escolha seguiu a lógica da coesão narrativa, mas é inegável que o caráter comercial faz exigências reconhecidamente seletivas e muitas vezes naturalizantes, especialmente quanto ao estatuto da violência presente no contexto social representado.

Assim, pensar o cinema exige considerá-lo em sua íntima relação com a modernidade. Segundo Benjamin (seguido por inúmeros outros autores), a característica fundamental da modernidade é a experiência de choques físicos e perceptivos decorrentes, especialmente, das transformações no espaço urbano, no processo de produção, de comercialização e de consumo, resultantes, em particular, do "capitalismo avançado", responsável por vertiginosas "mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas" (SINGER, 2004, p.95). Rapidez e movimento, fragmentação e ruptura, turbulência e agitação, desorientação e caos – pares antinômicos jamais experimentados anteriormente pelo homem, que se viu confrontado com o excesso de estimulação sensorial de diferentes tipos: visual (painéis, vitrines, anúncios, letreiros, sinais de trânsito, etc.); auditivo (auto-falantes, música, buzinas, etc.); olfativo (perfumes, fumaça dos veículos, etc.); e assim por diante. "A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de estímulos, impressões, choques e sobressaltos", o que fez da modernidade um tempo do "hiperestímulo" e das "reviravoltas sensoriais" (SINGER, 2004, p.95), movido pela aceleração do tempo e da locomoção, que imprimem um caráter frenético, assustador e violento a este período. Radical mudança no ritmo de vida, decorrente da transformação "de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de descompostura e choque"

(p.101), de tal forma que "a serenidade da vida do '*selvagem*' no passado acentuou a *selvageria* verdadeira do presente metropolitano" (p.102) [grifo nosso].

A modernidade dos últimos tempos presenciou mudanças extremamente rápidas quanto ao "desenvolvimento de tecnologias de reprodução, maior circulação de imagens produzidas em massa, a invenção de um número desconcertante de novos dispositivos ópticos e novas formas institucionalizadas de ver, voltadas para as classes médias" (SANDBERG, 2004, p.363), de tal forma que o social acaba reduzido à comunicação e à informação (BALANDIER, 1997, p.9), responsável por uma lastimável "degradação do tecido social" que responde pelo empobrecimento das relações e o conseqüente isolamento dos indivíduos em seus conjuntos residenciais, em busca de segurança. Ou seja, "a expansão das massas" se faz acompanhar de "tentativas de reafirmação do indivíduo" (BALANDIER, 1997, p.195). Lógica difusa que, de um original favorecimento à "emergência do indivíduo", leva-o a uma condição de indiferenciação, banalização e subordinação, orquestrada pelos "constrangimentos instrumentais e burocráticos,... pelo controle da informação e da mídia, pelas mensagens publicitárias e pela propaganda, pelos efeitos das modas fabricadas que governam a produção cultural" (BALANDIER, 1997, p.142).

Este panorama acentua as contradições, conflitos e paradoxos da vida moderna, primeiramente quanto ao pensamento, que então "manifesta simultaneamente afirmação e negação, avanço conquistado e crítica destruidora" (BALANDIER, 1997, p.9), mas também quanto às relações entre as pessoas, que se mostram "mergulhadas em solidão, separação e isolamento em meio à multidão" (BALANDIER, 1997, p.195). Assim, ainda segundo o mesmo autor, o homem moderno se vê abandonado no isolamento dos transportes (coletivos ou individuais), no trabalho, na racionalidade instrumental, na lógica do consumo, em uma existência estatística e em relações mediatizadas (em detrimento das relações diretas e pessoais), especialmente devido à enorme multiplicação das redes de comunicação e à ampliação e aceleração de informações, mensagens e imagens. Processo de inflação imagética que "subordinou a resposta individual à coletiva" e deu centralidade à visão, atenção e estimulação, em

um movimento de supervalorização do lazer e diversão, do entretenimento e distração, característico da nova "cultura urbana metropolitana" (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.19), o que torna a cidade e a modernidade irmãs gêmeas nesta grande família chamada história.

O fluxo das imagens – produtor de "choques sensoriais" (SINGER, 2004, p.112) – dá o tom de efemeridade à atenção moderna (CRARY, 2004, p.85) e, assim, possibilita a vivência do "instante", que implica a "separação entre a sensação... e a cognição", e é responsável pela inauguração dos esforços humanos em fixar e manter momentos sensoriais (CHARNEY, 2004, p.317-8). O instante é captado pela via sensorial, mas seu significado será forjado pela cognição no *a posteriori* de sua ocorrência. Charney (2004, p.319), referindo-se a Benjamin e Heidegger, escreve que

'Nada pode ocorrer' no instante da visão porque ele sempre 'nos escapa'... antes que possamos reconhecê-lo. Podemos reconhecer a ocorrência do instante somente depois do instante em que ele pareceu ocorrer. A cognição do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante. (...) [Trata-se de um] esvaziamento do presente, [que] teve conseqüências de longo alcance para a experiência do tempo na modernidade. Porque se a sensação e a cognição não podem habitar o mesmo instante, então o presente está sempre perdido. Na medida em que a 'presença' nomeia uma categoria da consciência, ela existe mediante a capacidade de reconhecê-la. No entanto, esse reconhecimento não pode acontecer no mesmo instante em que acontece a presença; ele pode chegar somente depois do presente da presença.

Eis o cenário do surgimento do cinema. Considerado imagem em movimento, o cinema é apenas aparência de movimento, pois "as imagens na verdade não se movem, elas apenas sucedem umas às outras", graças à "montagem" – recurso por meio do qual fragmentos são colados uns aos outros, resultando, inevitavelmente, na introdução de lacunas e fissuras na aparente continuidade do movimento. Movimento que não está "nem na película nem nas lentes", mas apenas no indivíduo que o percebe enquanto movimento, resultado da possível transformação da descontinuidade em continuidade. Uma pura ilusão (CHARNEY, 2004, p.331).

Desse modo, nas condições da modernidade, emerge "um novo estatuto para o olhar" (XAVIER, 2004, p.13), novos "hábitos de ver", responsáveis pelo advento do cinema, de tal forma que "a cultura moderna foi 'cinematográfica' antes do [surgimento do] cinema" propriamente dito (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.18). O surgimento do cinema dá origem a "hábitos de recepção" (SANDBERG, 2004, p.362 e 364). Visão e recepção que constituem a urbanidade moderno, em cujo frenesi caleidoscópico nasce a contundência das manifestações de violência e risco, que são tema desta pesquisa.

O cinema, então, emerge como uma tentativa paradoxal de fixar o instante, buscando ludibriar ou superar sua efemeridade. Sendo o filme uma colagem de fragmentos, cuja montagem dá a ilusão de movimento quando de sua recepção, então sua análise exige pensá-lo nestas duas perspectivas: em seu efeito de movimento, mas também em sua composição fragmentária. É assim que, em um procedimento quase lúdico, os pequenos retalhos e recortes<sup>4</sup> que valorizam o detalhe e a minúcia devem ser identificados e, quem sabe, extraídos de sua *efemeridade fixada*, que é fruto dos recursos desta impressionante técnica reprodutiva. Mas o percurso investigativo desliza rapidamente da ludicidade possibilitada pelo contato com a imagem para o tormentoso e solitário exercício de sua análise. Êxtase e terror que também caracterizam a modernidade em seus meandros de urbanidade, palco da emergência de novas configurações das manifestações de violência.

Muitas abordagens da violência centram atenção nas questões de natureza política e econômica, macro-dimensionadas. A tendência atual dirige-se à "microfísica da atividade criminosa e à sua capacidade de produzir incentivos à delinquência", e os resultados têm sinalizado o peso da transformação que, nas últimas décadas, vem ocorrendo no "padrão organizacional do crime", que passa a assumir feições empresariais, com recrutamento movido a compensações financeiras (CARVALHO, 2000, p.56) – fato que ganha destaque na construção imagética em *Cidade de Deus*.

---

<sup>4</sup> Semelhante ao método benjaminiano, conforme indica Canevacci (1993).

Acrescente-se a isto outros importantes elementos: “o progresso técnico dos instrumentos da violência” (ARENDT, 1985, p.3); a facilidade em adquirir armas de fogo cada vez mais potentes (especialmente nas duas últimas décadas do século XX no Brasil: período em que se desenvolve a narrativa do filme analisado e também dos outros dois filmes colocados em diálogo); a exacerbação de um *ethos* de masculinidade baseado na demonstração de força, dominação e poder; a acentuação da tendência ao imediatismo e ao hedonismo (ZALUAR, 2000; 2004); bem como o ímpeto consumista disseminado ilusoriamente enquanto princípio inclusivo e igualitário (MARTINS, 2003).

Hannah Arendt realiza um minucioso trabalho sobre a violência no campo político, ou seja, em sua relação com o poder. Diz que, desde o prisma psicológico, “a impotência gera a violência” (1985, p.29), e está relacionada ao vigor natural (de tipo moral ou físico), enquanto que do ponto de vista político, “a perda do poder torna-se uma tentação em substituí-lo pela violência”, acarretando a “vitória da violência sobre o poder”. Segue dizendo que “à violência sempre é dado destruir o poder; do cano de uma arma desponha o domínio mais eficaz, que resulta na mais perfeita e imediata obediência” (1985, p.30). Analisa, ainda, a relação da violência com o ódio (1985, p.35):

Dizer que a violência origina-se do ódio é usar um lugar-comum, e o ódio pode certamente ser irracional e patológico, da mesma maneira que o podem ser todas as demais paixões humanas. É possível, indubitavelmente, criar condições que desumanizam o homem – tais como os campos de concentração, a tortura, a fome – porém, isto não significa que se tornem semelhantes aos animais; e nestas condições, não é o ódio ou a violência, mas a sua ausência conspícua que constitui o mais claro sinal de desumanização. O ódio não é de forma alguma uma reação automática à miséria e ao sofrimento como tais; ninguém reage com o sentimento de ódio a uma doença incurável ou a um terremoto ou a condições sociais que parecem imutáveis. Somente onde houver razão para suspeitar que as condições poderiam ser mudadas e não o são é que surgirá o ódio. Somente onde o nosso senso de justiça for ofendido é que reagiremos com ódio, e essa reação não refletirá de maneira alguma um dano pessoal (...) A violência é um recurso enormemente tentador quando se enfrentar acontecimentos ou condições ultrajantes, em razão de sua proximidade e rapidez. Agir com deliberada rapidez vai contra a essência do ódio e da violência, porém, isso não os torna irracionais. Muito pelo contrário, tanto na



vida pública como privada há situações onde a própria rapidez de uma ação violenta seja talvez o único remédio adequado.

Por outro lado, Wieviorka (1989, p.5) fala de um "novo paradigma da violência", oriundo de mudanças ocorridas em fins dos anos 60, relativas às "manifestações tangíveis do fenômeno, [de] suas representações ou da maneira como as ciências sociais [as] abordam". Não mais se considera "o fenômeno no que ele apresenta de mais concreto e objetivo, mas as percepções que sobre ele circulam, nas representações que o descrevem" (1989, p.8). É esta concepção da violência que dá ensejo à presente pesquisa, cujo material empírico são imagens presentes em um suporte cinematográfico.

Na atualidade, a violência está incrustada nos mais variados setores da vida comunitária e sua representação nos meios de comunicação é pungente:

Hoje, a violência se conjuga com a efetiva criação de expressões estéticas que se constituem enquanto produtos culturais em circulação no sistema midiático. Ao ser estilizada, na sua absorção pelos meios de comunicação, a violência representada passa por um processo de tradução que favorece e estimula seu consumo por um público mais amplo. Este procedimento se apóia no poder de fascinação da violência, que é potencializado por sua espetacularização, podendo alterar os sentidos iniciais das manifestações, bem como tornar os indivíduos menos sensíveis às diferentes realidades expostas. [...] A estilização midiática necessariamente não bloqueia o surgimento de novas manifestações de violência; antes, talvez, adiciona-lhes novos sentidos. Nem necessariamente impede que a violência seja um pólo catalisador de expressões sociais que, sem ela, não encontrariam suportes de comunicação e de visibilidade, reforçando, assim, a idéia de que a violência explícita, de algum modo, desigualdades sociais, e revelando a 'desconfiança' diante do 'projeto civilizatório' hoje (PEREIRA, 2000, p.18).

## Notas Metodológicas

*Enfoque polifônico é aquele que "dá voz a muitas vozes".*  
CANEVACCI, 1993, p.17.

*Cidade de Deus* é o material empírico e suporte analítico desta pesquisa. Outros dois filmes – *Notícias de Guerra Particular* e *Tropa de Elite* – por preencherem

dois importantes critérios, servem de interlocutores imagéticos para as reflexões e análises neste trabalho: a) abordam um mesmo contexto histórico (circunscritos na virada do século XX-XXI) e uma mesma realidade econômica e cultural (violência na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, nas favelas cariocas); b) foram produzidos e veiculados na mesma época que o filme em análise, compondo um mesmo cenário histórico, político e social, como também do cinema nacional. Obras que, apesar da diferença quanto ao caráter ficcional e documental, desde seus lançamentos guardam semelhanças quanto a dois aspectos: motivaram muitas discussões e controvérsias; foram reconhecidos como representando um marco da produção cinematográfica brasileira nos últimos tempos.

Apesar dos importantes debates a respeito das diferenças existentes entre o suporte cinematográfico e o audiovisual (TV, vídeo, DVD,...), esta pesquisa não levará em conta tais distinções, principalmente porque, embora partindo da recepção em sala de cinema, o emprego da versão em DVD foi de extrema utilidade para o desenvolvimento do trabalho, pois as variações de manuseio que a fita (ou disco) permite (interrupção, retorno e revisão) – as quais não correspondem à experiência da sala escura –, foram decisivas para as análises realizadas, começando pelo necessário trabalho de decupagem<sup>5</sup> do filme *Cidade de Deus*.

Esta investigação pretende identificar os conceitos imagéticos da violência, como também do risco, presentes na obra, mediante verificação dos mecanismos e processos próprios à construção das imagens selecionadas para análise. O intuito é estabelecer alguns indicadores dos sentidos e significados da violência na atualidade, devido ao reconhecimento de seu papel representativo e também constitutivo da dinâmica cultural contemporânea mundial. Para tanto, foi utilizado o método de entrevista à imagem, proposta por Rojas Mix (2006).

---

<sup>5</sup> Do francês *découpage*, que deriva do verbo *découpe*: recortar. No cinema é utilizado para compor o roteiro técnico, mediante descrição detalhada das imagens (planos, cortes, posição de objetos, personagens, câmera, etc.), mas também como recurso para o trabalho de crítica e de análise.

Por outro lado, o tom "polifônico" da pesquisa realizada em dois momentos por Alba Zaluar<sup>6</sup> no conjunto habitacional Cidade de Deus – início e final da década de 80 –, foi fundamental para a interlocução e interface etnográfica adotada na presente análise de imagens. As publicações do trabalho de Zaluar contêm registros de observações e entrevistas realizadas na comunidade, comentários e análises, cuja impressionante riqueza de detalhes e minúcias permitiu estabelecer um diálogo em relação às imagens encontradas no filme. Caracterização própria de seu campo – o etnográfico –, que propiciou a articulação dialética necessária às análises da presente investigação, que ousa adotar a construção imagética de *Cidade de Deus* como material etnográfico, de natureza "polifônica". Igualmente relevante é o fato de que muitos dos dados apresentados por Zaluar estão inequivocamente retratados nas imagens construídas nesta eletrizante película, que ganhou espaço nas discussões, desde as mesas de bar até às da academia.

Mas o que autoriza a adoção do procedimento etnográfico na análise de imagens de um filme de natureza comercial? A proposta de uma "etnografia fílmica" refere-se ao procedimento de imersão nas imagens, personagens e montagem da obra, extraindo as construções e conceitos, para em seguida relacioná-los com os dados publicados a partir da extensa pesquisa antropológica realizada por Alba Zaluar, que contou com a participação de Paulo Lins, autor do livro *Cidade de Deus*, publicado em 1997, que viveu e se criou nesta comunidade.

As minúcias das imagens e da constituição estrutural do filme, como também dos relatos, descrições e comentários apresentados por Alba Zaluar em suas publicações, são o material de análise desta pesquisa, à luz da perspectiva presente *Cidade Polifônica*<sup>7</sup>, de Massimo Canevacci (1993, p.17): "a cidade em geral e a

---

<sup>6</sup> Apesar das críticas que apresentou por ocasião do lançamento deste filme, acusando-o de fazer a "estetização da violência" – expressão ainda hoje empregada em comentários e críticas sobre ele.

<sup>7</sup> Título do livro em que Canevacci registra os resultados da pesquisa que realizou na capital paulista em meados da década de 80 (mesma época em que Zaluar realiza sua pesquisa no Rio de Janeiro), com uma proposta de "antropologia da cultura urbana".

comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam".

## Notas Proposicionais e Estruturais

Em um primeiro contato com o filme, uma imagem ficou insistentemente marcada: a fotografia de Buscapé fotografando, localizado por detrás de uma tela gradeada. Imagem que, aliás, ocupa lugar de destaque na abertura do filme e também, com frequência, em sua divulgação. Que mensagem ela transmite? – foi a pergunta que ficou ecoando. Pergunta que mais tarde desdobrou-se em outra: Será que esta imagem interessa a uma pesquisa que se ocupe da questão do risco e da violência em sua representação fílmica?

Cada retorno às imagens gerava novas perguntas:

- 1) Em que medida o filme *Cidade de Deus* funciona como representação síntese da universalidade das condições de vida destas comunidades urbanas que passaram a ser chamados “favelados”?
- 2) Comunidades decorrentes de conjuntos habitacionais construídos como um sonho forjado no Brasil no fim dos anos 60 e 70 – que promoveu uma enorme mobilidade da população do norte e nordeste do país para as regiões oeste e centro-oeste, que na época já eram mais desenvolvidas, mas também com maior fôlego e ambição de crescimento industrial e produtividade – teriam sido (ou são) a expressão do fracasso de um projeto de redemocratização e inclusão cidadã? Expressão de uma promessa não cumprida?

Inquietações que deram lugar às hipóteses norteadoras desta pesquisa:

- 1) As imagens da violência em *Cidade de Deus* corroboram com a “naturalização” do fenômeno da violência, construído segundo um imaginário que o considera como resultante do conflito entre o projeto de

construção do conjunto habitacional Cidade de Deus e sua efetiva concretização, ou ainda, entre um projeto de futuro de bem-estar social e o resultado de exclusão e pobreza.

- 2) O imaginário da violência foi e tem sido utilizado na construção e difusão de um *ethos* de identidade e de masculinidade.

Entretanto, neste contexto, o que significa dizer "naturalização" da violência? A que explicações e justificativas da violência o termo se refere?

Definidos o material empírico, as categorias e o método de análise, no decorrer da pesquisa teórica o cenário urbano moderno ganhou relevo nas reflexões conceituais, pois foi se delineando como um dos importantes elementos na constituição das atuais manifestações da violência, enquanto *locus*, não só de sua presença, mas principalmente de seu engendramento. Assim, o cenário urbano moderno é o tema do capítulo 3, enquanto que no capítulo 2 estão as considerações sobre o material empírico, imagem e cinema, como também sobre o método de investigação, uma vez que se evidenciou estarem intimamente relacionados. Enquanto categorias analíticas nesta investigação, risco e violência integram o primeiro capítulo, enquanto que as análises propriamente ditas estão no capítulo 4, com o qual se encerra este trabalho.

A diferença na grafia – *Cidade de Deus* e Cidade de Deus – cumpre a função de diferenciar o filme e o conjunto habitacional, sendo que o filme aparece em itálico.

## CAPÍTULO 1

### RISCO E VIOLÊNCIA – CATEGORIAS DE ANÁLISE

No contexto histórico e geográfico desta pesquisa – favelas cariocas, ou mais especificamente, o conjunto habitacional Cidade de Deus, entre as décadas de 60 e 80 – risco e violência estão intimamente relacionados na vivência cotidiana daqueles que praticam as ações violentas, como também naqueles que sofrem seus efeitos – posições na maioria das vezes coexistentes, pois os agentes de ações violentas em geral são também suas vítimas: "vítima e vitimizador" (SALLAS, 1999, p.21). Assim, seja no confronto direto ou indireto, seja por iniciativa própria ou como recepção passiva, o impacto tem sido sempre virulento e devastador, constituindo um cenário de guerra, medo e terror (ZALUAR, 2000).

No filme *Cidade de Deus* encontramos a presença decisiva das situações de risco e de violência vividas pelos personagens que as protagonizam, como também pela comunidade em geral. Por esta razão o filme foi tomado como o material empírico de análise nesta pesquisa, que tem no risco e violência suas categorias de análise. Fenômenos que estão a seguir apresentados em sua fundamentação teórica e percurso histórico, de modo a identificar os determinantes de seus atuais sentidos, os quais estão na pauta desta investigação.

#### 1.1 RISCO

Como acontece com as palavras em geral, risco não tem o mesmo sentido ao longo do tempo e nas diferentes sociedades e culturas. O surpreendente é que tem origem muito recente: surge em decorrência de determinadas mudanças ocorridas no período da modernidade. Antes disso, parece que sua presença não se fazia necessária, pois não estavam estabelecidas as condições para sua formulação.

Em conformidade com a característica dos discursos sociais contemporâneos, o termo risco comporta uma polissemia de sentidos, mas com predomínio de duas

perspectivas mais gerais: de um lado, o risco em si (efeito de determinados fatores), de outro, suas causas (condutas individuais, fatores ambientais) ou o perigo e as possibilidades de sua ocorrência (JEOLÁS, 2007, p.211). Esta polissemia de sentidos do risco está intimamente relacionada à diversidade com que ele é vivenciado e pensado pelos indivíduos, o que modula as formas de sua manifestação, bem como a vulnerabilidade de cada um com respeito ao risco, variando quanto às diferenças de classe, raça/etnia, gênero, dentre outras, pois a exposição às várias circunstâncias de risco está relacionada às dimensões socioeconômicas, políticas e culturais. Com isto, será necessário primeiro delimitar o panorama de seu surgimento, e, em seguida, analisar os sentidos que atualmente podemos lhe atribuir.

#### 1.1.1 Engendramento do Risco nas Condições da Modernidade

As análises sobre a modernidade têm enfatizado aspectos culturais e epistemológicos. Sua origem tem sido referida a questões de ordem social, temporal e geográfica – relativa às mudanças nos estilos e costumes de vida, que resultaram em alterações na organização social europeia a partir do século XVII. Mudanças ocorridas a partir do século XX, de proporções jamais alcançadas em termos extensivos – internacionalização – e intensivos – no próprio indivíduo (conforme GIDDENS, 1991; BALANDIER, 1997). Transformações de larga escala ocorridas já na virada dos séculos XIX-XX, e que podem ser investigadas sob o prisma do tipo de sistema social (sociedade de informação ou sociedade de consumo), ou segundo as transformações institucionais (da manufatura de bens materiais para a produção de informação), ou, ainda, com base no fim ou encerramento do estado de coisas precedente, dando origem ao que alguns têm denominado pós-modernidade, pós-modernismo ou pós-industrialismo (GIDDENS, 1991, p.11).

Neste panorama, é possível dizer que a modernidade criou as condições férteis ao desenvolvimento científico e tecnológico que conhecemos, bem como as mudanças na estrutura social que têm se evidenciado neste período. Todavia, ela é

um fenômeno que comporta uma ambigüidade fundamental: se, de um lado, criou oportunidades em decorrência do desenvolvimento das instituições sociais, resultando em maior segurança, de outro, produziu as condições geradoras de perigo de dimensões nunca antes imaginadas – é o lado sombrio da modernidade, a ponto de o século XX ser definido como *o século da guerra*, com perda de milhares de vidas humanas nos conflitos militares nele deflagrados, números que têm na tecnologia e indústria bélica sua principal explicação (GIDDENS, 1991, p.16).

Em fins do século XIX, prevalecia a suposição e expectativa de que a emergência da modernidade proporcionaria a formação de uma ordem social mais justa, feliz e segura. Até mesmo os patriarcas da sociologia – Marx, Durkheim e Weber – que anteviram uma era turbulenta, não puderam dimensionar o que hoje se evidencia: a estratosférica proporção e extensão dos conflitos e perigos. Eles acreditavam que os aspectos positivos superariam os negativos. Acreditava-se que "a recém-emergente ordem da modernidade seria essencialmente pacífica, em contraste com o militarismo que havia caracterizado as épocas precedentes" (GIDDENS, 1991, p.19). Ledo engano! Os eventos do século XX mostraram o quão equivocada era a esperança no progresso produtor de segurança e provocaram a descrença quanto ao vigor pacificador resultante do progresso.

O conhecimento científico se propõe em grande medida a fazer previsões e controle. O surgimento da informação e da comunicação de massa, característicos da modernidade contemporânea, minimizou os contornos fronteiriços existentes entre o conhecimento perito e o profano, o que deu margem a um trânsito de mão dupla entre eles, com a mútua interferência, que Giddens denominou *reflexividade* – uma das características das condições da modernidade –, ladeada pelo "*desencaixe dos sistemas sociais*" (relações a longas distâncias, possibilitadas pelo aparecimento de *fichas simbólicas*, especialmente o dinheiro) e pela "separação do tempo e do espaço", diretamente resultante da invenção e difusão do relógio mecânico (GIDDENS, 1991, p.25). Fatores geradores da enorme mobilidade que caracteriza a modernidade.



A criação de *fichas simbólicas* e o estabelecimento de *sistemas peritos* são os dois mecanismos de *desencaixe* apresentados por Giddens em *Conseqüências da Modernidade* (1991, p.30), ambos em íntima dependência da possibilidade de *confiança*, que para ele comporta necessariamente uma medida de fé – semelhante ao "conhecimento indutivo fraco", de Simmel (1983, p.36). Todavia, acompanhando Niklas Luhmann, Giddens assinala a necessidade de diferenciar confiança e crença, relacionando a primeira à existência do risco a ser calculado pelo agente da ação – o que exige que assuma parte da responsabilidade em caso de fracasso –, enquanto que na segunda, o movimento é de atribuir culpa ao agente externo ao qual esteve endereçada. Isto demarca a divergência quanto à percepção dos resultados inesperados, pois em situação de confiança há reconhecimento de que eles são "conseqüência de circunstâncias ou decisões, ao invés de exprimirem significados ocultos da natureza ou de intenções inefáveis da Deidade", como acontece quando os resultados são pensados como oriundos da *fortuna* ou destino preconizados pela crença (SIMMEL, 1983, p.38). Assim, confiança exprime o reconhecimento do papel desempenhado pelo comportamento da pessoa envolvida, o que é possibilitado pela nova compreensão de que "a maioria das contingências que afetam a atividade humana são humanamente criadas, e não meramente dadas por Deus ou pela natureza" (SIMMEL, 1983, p.39). Concepção derivada das condições sociais da modernidade e que situa o afastamento das explicações cosmológicas e religiosas, de modo que, em situação de confiança, um indivíduo considera as alternativas e calcula os riscos, o que não acontece enquanto dirigido pela crença.

Reconhecer a existência de um risco é aceitar não só a possibilidade de que as coisas possam sair erradas, mas que esta possibilidade não pode ser eliminada. A fenomenologia de uma tal situação é parte da experiência cultural da modernidade em geral (GIDDENS, 1991, p.112).

A palavra risco surge no contexto dos jogos de azar e da análise matemática quanto às probabilidades de ocorrência de um evento. Mais tarde, passa a ser empregada no levantamento das possibilidades de ganho no comércio

marítimo, com fins de cálculo de cobertura de seguros. Este percurso vai do século XVI ao XVIII, sempre com o sentido de prejuízo e proveito. No século XIX, estende-se à análise dos investimentos na área econômica em geral, consolidando a relação custo-benefício e as condições de probabilidades, donde resulta a idéia de escolha racional, que tem em sua base a consideração de ganhos e perdas. É no século XX que seu emprego alcança outras áreas do conhecimento relativas a problemas coletivos – epidemiologia, tecnologia, direito, etc. –, mas ainda em termos de cálculos probabilísticos, embora com acento no caráter de possibilidade de ocorrência de um perigo ou resultado negativo, passando a expressar dano, coisa ruim e indesejada. O risco está cada vez mais vinculado ao desenvolvimento da ciência e tecnologia, o que tem propiciado a crença na possibilidade de dominá-lo cientificamente, deixando o imponderável por conta das individualidades.

Há indícios de que, no século XVII, a palavra *risco* tenha se derivado para o inglês a partir de "um termo náutico espanhol que significa correr para o perigo ou ir contra uma rocha".(GIDDENS, 1991, p.38). Ou seja, é um termo recente, oriundo das grandes viagens marítimas, forjado na modernidade, portanto, debitário das concepções e circunstâncias nela vigentes. Assim, há um "*perfil de risco* específico à modernidade", que diz respeito: 1) à "*intensidade... e extensão planetária do risco*", como no caso da guerra nuclear, da crise do petróleo ou da queda da bolsa de valores; 2) ao risco "*derivado do meio ambiente criado ou natureza socializada*", que implica a alteração da relação do homem com o meio ambiente, como no caso do efeito estufa, da radiação e da poluição química; 3) aos "*riscos ambientais institucionalizados* que afetam a vida de milhões" de pessoas, como no caso dos procedimentos eleitorais, dos mercados de investimentos e esportes; 4) à "*consciência do risco como risco*" e dos "*limites da perícia*", assim como de sua "*distribuição*" e divulgação, pois "muitos dos perigos que enfrentamos coletivamente são conhecidos pelo grande público" (GIDDENS, 1991, p.126-127). Traços de um perfil que implica, de um lado, o "escopo dos ambientes de risco" (id ibid), que é de proporções globais, e, de outro lado, a consciência e aceitação ou não do risco por parte da população.

Todavia, em *A Aceitabilidade do Risco* (1996), Mary Douglas aborda a relação entre risco e segurança. Alerta sobre o equívoco em relacionar a magnitude do perigo e a probabilidade de ocorrência de um evento – como é o caso do lixo atômico, cujo perigo é gigantesco, mas com pequena probabilidade de insegurança, devido às medidas adotadas, ou exigidas, quanto à sua periculosidade. Para ela, neste caso o *risco* é uma forma de maquiar o *perigo*, que se refere ao que é sujo, poluído e inaceitável. Todavia, na atualidade, risco tem sido associado à magnitude e ao valor social dos resultados de um determinado acontecimento, com ênfase em seu aspecto negativo, o que o aproxima da noção de "perigo, dano, perda", de modo que, hoje, "grande risco significa grande perigo" (JEOLÁS, 2007, p.209). Seu emprego tem sido requisitado em diferentes áreas do conhecimento, pois tem a capacidade de conferir a tão valorizada "*aura da ciência*" que "*sustenta a pretensão de um possível cálculo preciso*" (id *ibid*), pois na modernidade a probabilidade tem servido de referência legitimadora dos discursos peritos.

Ela apresenta o risco enquanto uma categoria culturalmente constituída, determinada por posições sociais e não simplesmente estabelecida por "razões práticas ou juízos empíricos", de tal modo que alguns aspectos do perigo são enfatizados enquanto outros são ignorados. Assim, a cultura do risco refere-se à posição social dos atores, pois a percepção e aceitação dos riscos resultam de questões de ordem moral e de justiça, mais do que de aspectos relativos a custos, benefícios e probabilidades. A relação com o risco depende da modelação das influências culturais sobre a percepção e a eleição.

Na mesma linha, Jeolás (2007, p.18) diz que é necessário definir os significados de risco "para além da racionalidade e da lógica probabilística", circunscrevendo-os como uma construção sociocultural. Assim, ao abordar "uma conduta favorável ao risco é melhor centrar-se na possível influência social [que a determina] e não [na tentativa de] eliminá-la. Quando a incerteza está em um nível muito elevado e todo mundo corre grandes riscos, as normas culturais estimularão a

buscar mais risco. [Trata-se de uma] ...resposta cultural a um entorno de incerteza" (DOUGLAS, 1996, p.118).

Articulando estas concepções sobre o risco à noção de modernidade apresentada por Balandier (1997, p.16) – “é movimento mais incerteza, (...) é o que se move, a desconstrução e a reconstrução, o desaparecido e o novo, a desordem da criação e a ordem das coisas ainda ordenadas, intatas” – podemos concluir que vivemos um tempo propício e fecundo para o desenvolvimento de situações de risco: contaminação química e nuclear; drogas, armas e violência urbana; aids e outras doenças; etc. Alarmismo ou constatação? Situação em que as pessoas se colocam em posição de evitação cada vez maior. Atitude que Balandier (1997, p.195) denomina "socialização positiva frágil".

Segundo Giddens (1991, p.104), no mundo pré-moderno a "cosmologia religiosa" foi "fonte de extrema ansiedade ou desespero" e, na ocasião, serviu de "parâmetro de risco e perigo", mas também proporcionou "ambiente de segurança para o crente" devido às "interpretações morais e práticas da vida pessoal e social, bem como do mundo natural". Funcionou como um "meio organizador de confiança", regulado pela relação de pecado e promessa de salvação num além-mundo. É assim que a tradição, enquanto "rotina intrinsecamente significativa", "contribui... para a segurança ontológica na medida em que mantém a confiança na continuidade do passado, presente e futuro, e vincula esta confiança a práticas sociais rotinizadas", ainda que fosse um tempo "repleto de ansiedades e incertezas", um verdadeiro "ambiente de risco". (GIDDENS, 1991, p.107) Recorre a Hobbes para dizer que "num estado de natureza, a vida humana seria 'detestável, brutal e curta'". Mas lembra, ainda, que "o nível de violência *dentro das* e *entre as* culturas de caçadores e coletores aparece geralmente como tendo sido bem baixo, [quando ainda] não existiam guerreiros especializados" (GIDDENS, 1991, p.108-109). A situação mudou com o "advento da soldadesca armada", que dá início ao processo do "monopólio da violência" pelo Estado (conforme Simmel, Elias, Arendt, etc.). Mas como isto é anterior à constituição pacificadora dos "estados-nação modernos", "poucos grupos na população

podiam, por longos períodos, sentir-se seguros da violência ou da ameaça de violência por parte de exércitos invasores, bandoleiros, senhores da guerra locais, salteadores, ladrões ou piratas" (GIDDENS, 1991, p.109). Nos "meios urbanos modernos", por sua vez, os "riscos de ataque ou assalto" também existem, mas em proporções muitíssimo reduzidas em relação aos cenários pré-modernos. Todavia, nestes meios há "bolsões relativamente pequenos dentro de áreas territoriais maiores, nas quais a segurança contra a violência física é imensamente maior do que jamais foi possível em regiões de tamanho comparável no mundo tradicional".

Como conciliar estas considerações de Giddens com a "socialização positiva frágil" de Balandier, citada acima? Este parece ser mais um dos paradoxos da experiência moderna, pois não se trata de relação excludente, mas sim dialética e contraditória, tanto é que Giddens dirá que "o *oposto* de confiança não é desconfiança" e sim ansiedade e pavor – uma "ansiedade [ou pavor] existencial persistente", que resulta em "sentimentos de mágoa, perplexidade e traição" (GIDDENS, 1991, p.102).

### 1.1.2 Considerações sobre os Sentidos Contemporâneos do Risco

Ao pesquisar o "imaginário do risco representado pela aids" entre jovens em Londrina-Pr, Jeolás (2007) identifica uma importante tensão entre *razão* e *emoção*, que é compatível com o paradoxo apontado por Le Breton ao discorrer sobre o risco nas sociedades modernas, caracterizado pelo entrecruzamento entre as ameaças indesejáveis a serem evitadas e o risco valorizado e procurado. De um lado está a busca alucinada por segurança, e de outro, a prática crescente de atividades de risco, como no caso dos esportes radicais.<sup>8</sup> Na atualidade, o risco alcança um lugar de destaque paradoxal, pois, apresentando-se em um movimento

---

<sup>8</sup> Embora muitos deles sejam praticados mediante rigorosos padrões e cálculo de segurança.

pendular, oscila entre a procura e a evitação, a aproximação e o afastamento. Ambivalência que modaliza prazer e medo, vertigem e pavor.

Paradoxo que, em referência a Le Breton, Jeolás (2007, p.33) apresenta "como uma forma moderna de rito ordálico ou como um rito pessoal de passagem". Ritos a serem utilizados como instrumentos interpretativos, mas que na Antigüidade e na Idade Média ocidentais também serviram como recurso para julgamento de inocência ou de culpa (como era o caso do veredicto com base na reação ao colocar as mãos sobre uma chapa quente). Eram de caráter cultural, pois implicavam uma adesão coletiva. Todavia, o ordálico em nossa sociedade atual diz respeito a um "recurso individual – ou de pequenos grupos – para enfrentar o *eclipse do simbolismo coletivo*, em que os sujeitos teriam de lançar mão da criatividade para simbolizar os acontecimentos de sua própria vida, de forma bastante diversa e desigual" (JEOLÁS, 2007, p.34). Ou seja, o risco, em uma aproximação simbólica com a morte, tem a finalidade de forjar sentido e valor para a própria existência, uma vez que o social e o cultural estão cada vez mais impossibilitados de cumprir com este papel.

Este *eclipse do simbolismo coletivo* pode ser identificado à noção de *cidade escassa* apresentada por Carvalho (2000) para caracterizar a ausência ou falha do Estado em suas funções e obrigações para com os cidadãos, que ficam desprovidos das condições de proteção, organização e cuidados de que necessitam. Em sua pesquisa, Jeolás (2007, p.35) constata que "os jovens são incitados a se tornarem, de alguma forma, os produtores de suas próprias significações a partir dos legados da cultura". Constroem suas representações oscilando entre a negação do risco e sua experimentação enquanto rito potencialmente ordálico. Universo composto de "ambivalências e ambigüidades, tensões e contradições, ... num *sincretismo complexo* de referências e de significados" (JEOLÁS, 2007, p.35).

Assim sendo,

Correr qualquer tipo de risco é quase sempre inconsciente, e o ordálio, enquanto estrutura antropológica – necessidade de limite, de relação com o sagrado, de provas e marcas iniciáticas –, pode se manifestar quase em estado puro (no coma alcoólico, com sedativos, com drogas, por exemplo) ou de forma

mais atenuada. A atração pelas figuras inumeráveis do risco é irracional, inconsciente e ambígua, pois o risco é o *imaginário de uma relação com a morte* e a relação do homem com a morte caracteriza-se por sua ambigüidade. Todas as atuais atividades de risco contêm em germe a possibilidade do ordálio. Risco e ordálio, afirma Le Breton (1991), constituem estruturas antropológicas de grande força, duas atitudes que buscam limites para a existência humana, no enfrentamento metafórico da morte. Traçar os limites do poder da morte traz um *sopro de sentido* à vida (JEOLÁS, 2007, p.214).

Desse modo, a ambivalência presente na atual vivência do risco que se evidencia de modo especial entre os jovens, diz respeito particularmente à falta de condições ofertada pelo social e pela cultura quanto aos significados e valor da existência dos indivíduos, que se vêem impelidos a forjá-los em suas experiências cotidianas, onde o risco passou a ocupar lugar de destaque. As práticas de risco vêm se multiplicando nas sociedades contemporâneas, presentificando-se no uso de drogas, nos esportes radicais, especialmente aqueles que envolvem velocidade e fortes emoções, movidos a pura adrenalina, mas também em práticas produtoras de violência, como no caso das torcidas organizadas (especialmente no futebol) e das gangues nos grandes centros metropolitanas da modernidade, tal qual aparece representado em *Cidade de Deus*: jovens imersos no mundo do crime, cujo ingresso pode ser interpretado como um *rito ordálico* ou *de passagem*, nos termos de Le Breton. *Ser homem e/ou deixar de ser criança* são as representações que se evidenciam no ingresso na criminalidade, segundo expressões reveladas pelos próprios personagens do filme. Significado de vida forjado nas condições e circunstâncias da experiência, pois, se a cultura e a sociedade não lhes oferecem os mecanismos necessários para que o alcancem de modo coletivo, vão buscá-los nas *estratégias elaboradas nos pequenos grupos*, que, assim, se individualizam cada vez mais.

O risco e o perigo estão presentes em todas as sociedades, mas reconhecidos e vivenciados de maneiras diferentes – ora ameaçadores, ora valiosos –, muitas vezes legitimando a expressão da violência, como é o caso de alguns tipos de esporte, outras vezes, associando violência e práticas esportivas mesmo sem a anuência

social, como acontece com os grupos de torcida de futebol, cujos incessantes confrontos manifestam um caráter transgressor associado ao campo esportivo, assim como expressam valores de virilidade, força e combatividade. O valor e legitimidade da força e do risco nos esportes remonta à antiguidade, de modo que, com base em Elias, Jeolás (2007, p.204) observa que

o processo de constituição das configurações esportivas esteve sempre imbricado no *processo de civilização*, [uma vez] que as práticas de esportes são tanto instâncias de mediações institucionais reguladoras quanto de autocontrole individual, justamente por serem lugares em que se elaboram identidades e emergem conflitos coletivos.

Em *Cidade de Deus* podemos identificar pelo menos duas linhas distintas de vivência do risco, mas ambas implicando a proximidade simbólica e real com a morte: uma delas está retratada pelo grande número de jovens envolvidos com a criminalidade, a outra, está representada de forma solitária pelo personagem Buscapé, o fotógrafo. No primeiro caso, o risco aparece como um enfrentamento transgressor e ostensivo, como jogo de poder e dominação, movido por um embate corporal efetivo, por uma violência exacerbada e desmedida, com vistas a dar provas de "*consideração*" e masculinidade (BOURDIEU, 2002), mas também como "forma delinquente de participação social" e meio de alcançar alguma "visibilidade" (MARTINS, 2003, p.38). Lealdade e coragem que na fita aparecem como "*ser do conceito*". Posição de virilidade narrada através de dezenas de personagens que transitam pela tela e dão corpo às nuances deste assustador rito ordálico estabelecido entre estes jovens desprovidos de perspectivas de futuro, ao mesmo tempo em que premidos pela ditadura do consumo capitalista universal<sup>9</sup>, que promete ser o meio *inclusivo* por excelência. Forma desesperada de protesto que revela uma "ânsia conservadora de inclusão", pois ainda é uma "reprodução do

---

<sup>9</sup> Conforme duas passagens em particular, a serem analisadas em outro momento: o interesse do personagem Dadinho pelos objetos possuídos pelos comandantes do tráfico; e a "repaginação visual" do jovem Bené.



'sistema' " e não geradora de "transformação social e de superação das contradições responsáveis pela marginalização"<sup>10</sup> (MARTINS, 2003, p.37-38).

No outro caso, "traçando caminhos" não violentos<sup>11</sup>, está o personagem Buscapé, cuja paixão pela fotografia o leva a uma inesperada aproximação com o bando de Zé Pequeno. A ingênua brincadeira de registrar fotograficamente o bando se transforma inadvertidamente em matéria jornalística, percorrendo o caminho do privado ao público, que inicialmente apavora o personagem narrador – Buscapé –, mas que, a seguir, lhe acena com a possibilidade de realizar seu antigo sonho: tornar-se fotógrafo profissional e deixar Cidade de Deus. Esta expectativa o move e o sustenta em direção a um novo enfrentamento junto ao grupo de rapazes, quando convocado pelo chefe do bando a capturar novas imagens. Encontro temido, mas também desejado. *Vertigem* de uma realização que o iniciaria no mundo jornalístico, e que está retratado logo no início do filme. Primeiro, enquanto caminha pela rua em companhia do amigo Barbantinho que tenta dissuadi-lo do projeto de fotografar os bandidos, diz: *"Você acha que eu queria ficar de novo cara a cara com aquele bandido filho da puta?"* Demonstração de que é uma situação de risco à qual não se submeteria espontaneamente, a não ser na atual condição: não teria escolha, pois fora intimado pelo comandante do grupo criminoso que se tornou notícia sob a lente de sua câmera; mas também porque pode ser a oportunidade para a realização daquilo que tanto deseja: fazer uma boa e importante fotografia. Ainda veremos a seguir outra frase que mais uma vez demonstra sua posição na ocasião, mas que, desta vez, a pronunciará enquanto narrador: *"Uma foto podia mudar minha vida. Mas em Cidade de Deus, se corrê o bicho pegá, se ficá o bicho come!"* Momento em que

---

<sup>10</sup> José de Souza Martins (2003, p.38) está se referindo mais especificamente às "formas de protesto social", de "protesto popular", que, sem o saber, são movidas pelo "conservadorismo popular". Diz que "elas não comprometem a reprodução do 'sistema'. Ao contrário, constituem um clamor pela integração no existente por parte dos que protestam e reivindicam".

<sup>11</sup> Parafraseando o título da obra de Simone Gonçalves de Assis (1999): *Traçando Caminhos em uma sociedade violenta: a vida de jovens infratores e de seus irmãos não-infratores*.

se vê literalmente no meio do caminho de um confronto entre a polícia e o bando de Zé Pequeno.

Assim, a análise das atitudes de risco deve considerar que não se trata unicamente de escolhas conscientes, mas sim de uma contextualização de referências culturais e grupais, pois o simbolismo que comportam serve de apoio para a maneira com que os medos e perigos são experimentados e enfrentados pelos indivíduos em suas práticas sociais. É a dimensão da *aceitabilidade do risco*, conforme o Prólogo assinado por Joan Bestard (1996, p.14): "A cognição de perigos e a eleição dos indivíduos ante determinados riscos tem mais a ver com idéias sociais de moral e de justiça, do que com ideias probabilísticas de custos e benefícios na aceitação dos riscos".

A polissemia do risco é congruente com a ambivalência da vida moderna, que tem como guia o risco e a segurança – pólos paradoxalmente opostos e solidários. Assim, em consonância com esta característica de nosso tempo, o risco também é experimentado entre dois pólos opostos e solidários: de um lado, o *ordálio*, de outro, a *ideologia securitária*, de tal forma que, segundo Jeolás (2007, p.230),

A valorização do risco só pode se dar numa sociedade que valoriza a segurança e, na sociedade brasileira, os contornos dessa relação ganham maior complexidade, em função da fluidez com que vivenciamos a segurança atualmente. Figuras extremas que se mesclam e, com nuances diferentes, nos guiam. Ambas perseguem o mesmo objetivo, embora por caminhos distintos: buscam respostas ao significado e ao valor da existência.

Mas a própria experiência do risco também comporta uma ambivalência: de um lado, está o "*risco gostoso*", que é buscado, enfrentado e calculado, e de outro, o risco que envolve sensações de medo, vergonha, imprevisibilidade, vertigem e excitação. Com freqüência, o êxtase e a *vertigem* expressam uma tensão entre *razão* e *emoção*, e acabam por obstaculizar a possibilidade da reflexão racional, necessária à formulação de previsibilidade dos perigos e dos meios para evitá-los ou minimizá-los. Todavia, a superação de uma situação de risco confere sensação de alívio e até euforia, conferindo poder ao instante de *sobrevivência* (JEOLÁS, 2007).

É nesta perspectiva que podemos situar uma das faces da adesão ao crime retratada em *Cidade de Deus*, mas também em *Notícias de uma guerra particular*, onde o ingresso constante de jovens na bandidagem aparece como forma de obtenção do êxtase e *vertigem* pela possível *sobrevivência* a cada *confronto*, apesar da alta probabilidade do desfecho trágico. Aí já estão três das quatro figuras mais típicas das atividades de risco na atualidade, segundo Jeolás (2007, p.215) encontra em Le Breton, e que serão desenvolvidas a seguir. A quarta é *ausência* ou *blancheur*.

A *vertigem* é o

sentimento de abandono à embriaguez dos sentidos e *relachamento das instâncias de controle do eu* que leva a um *transtorno integral e intenso de si próprio*. Tipo de anestesiamento frente à realidade, de espasmo em que a estabilidade cede à desordem temporária, ao caos provisório (JEOLÁS, 2007, p.215).

É o que acontece nas práticas de esportes radicais, mas também nas ações criminosas, pois em ambos está presente a tensão da emoção diante do inesperado, apesar do cálculo e das medidas preventivas implicados na maioria das situações do primeiro caso. É deixar-se à deriva, conduzindo-se pela embriaguez das sensações de explosão, transe e "*pânico desejado*", obtidos pelo descontrole e suspensão da realidade, movidos a adrenalina e excitação. Busca de superação de si através do desafio. É a associação entre prazer e medo.

A *ausência (blancheur)* é o sentimento de abandono e desistência, a sensação de diluição e fragmentação do *eu*, devido à impossibilidade de dar significado à própria existência, resultando em falta de atração pela vida e, por decorrência, em uma procura ativa da morte. "Em tal situação, o jogo com a morte é estabelecido através do álcool, da droga, da fuga ou da errância, que faz do sujeito *não só um nômade de espaços incertos, mas também um nômade de si*" (JEOLÁS, 2007, p.217). O constante confronto armado também pode ser considerado como uma manifestação deste tipo. Uma "procura ativa da morte", embora não reconhecida conscientemente como tal.

O *confronto* ou *enfrentamento*, muitas vezes aparece junto com a *vertigem*. Presente em competições e desafios, especialmente em esportes de aventura ligados

à natureza, cuja vitória representa transposição dos próprios limites, alcançando intensidade de emoções não propiciada pelo cotidiano. Pressupõe força e coragem, disciplina e determinação, desempenho e resistência, com superação de dificuldades e da fadiga. Entretanto, esta figura também pode ser reconhecida nas práticas infratoras, pois também se referem a desafios e confrontos que exigem coragem, resistência e superação, embora não comportem necessariamente disciplina e determinação.

A *sobrevivência* diz respeito, em geral, a situações que envolvem imersão na natureza e conta apenas com os próprios recursos físicos, sem auxílio de instrumentos e acessórios. Mas também diz respeito a situações em que o sujeito se vê à mercê das circunstâncias, resultando em uma transformação que depende das condições da prova e da própria individualidade. Todavia, também neste caso é possível reconhecer sua presença nas atividades da bandidagem, pois a sobrevivência a cada nova ação é como uma vitória renovadora, que atesta a capacidade de superação diante do trágico.

Assim, Jeolás (2007, p.218) alerta:

convém lembrar que todas as figuras mais típicas de atividades de risco convivem simultaneamente, em diferentes composições, e as nuances que levam do risco ao ordálio ou do risco à segurança são numerosas, fugazes, lançando-nos na plena ambivalência do individual e do social.

Esta ambivalência e até dicotomia entre o particular e o coletivo que é típica das sociedades modernas está intimamente ligada ao excesso, rapidez e caráter fragmentário que as caracterizam. Aspectos responsáveis, segundo os autores já mencionados, pelas condições nas quais o risco tem sido experimentado na atualidade, de forma individual e também coletiva, com a marca dos opostos e polaridades: certezas e dúvidas, conhecido e desconhecido (familiar e estranho), proteção e desamparo, continuidades e rupturas.

O caráter fragmentário da sociedade atual produz incertezas e inseguranças, em decorrência da fragilidade dos símbolos coletivos, que, nas sociedades tradicionais, se faziam representar, por exemplo, pelos *rituais de passagem*, responsáveis pela

transmissão de uma orientação e um saber sobre o passado, permitindo projeção para o futuro, cuja força vital fornecia solidez coletiva à configuração dos papéis a serem desempenhados pelos indivíduos. Na atualidade, a ausência de *ritos de passagem* definidos coletivamente cobra de cada um – que o fará individualmente ou em pequenos grupos – o estabelecimento de formas substitutivas que cumpram esta função de delimitação de papéis e de prospecção futura. Assim, nos dias de hoje temos

*ritos pulverizados e múltiplos*, em consonância com as origens sociais e culturais, mutantes ao sabor das modas, por isso, provisórios, pouco enraizados e ligados ao ciclo do consumo, [de tal forma que,] menos do que formar o jovem para a existência, propõe praias de segurança e de aliança com aqueles de sua classe de idade (JEOLÁS, 2007, p.234).

É a *permanência do provisório*, responsável por gerações cuja herança está sem testamento (segundo René Chair), que deixa o indivíduo à mercê de si próprio na elaboração do sentido de sua existência, uma vez que não encontra mais no social as referências de que necessita.

Segundo Balandier (apud JEOLÁS, 2007, p.235),

A solidão e a crise identitária [...], as dificuldades que enfrenta o indivíduo para se definir, para se situar, para preservar sua autonomia fazem com que ele se torne seu próprio produtor de significações, o *artesan-bricoleur* das representações do mundo no qual ele se encontra presente. Ele as constrói, em certo sentido, sob o impulso das circunstâncias, das necessidades imediatas e também do acaso das influências recebidas.

Esta lógica do *bricoleur* pode ser relacionada com a experiência do risco como ritual de passagem para muitos dos jovens cujo ingresso no mundo do crime é retratado em *Cidade de Deus*, mas também em *Notícias de uma guerra particular*, pois "trata-se de cada um compor por si mesmo e provar para si mesmo o valor de sua existência, já que o social e o cultural não o fazem satisfatoriamente" (JEOLÁS, 2007, p.235), configurando-se, assim, como uma forma moderna de rito ordálico ou um rito pessoal de passagem. Analisá-la pode nos servir de baliza para reflexões sobre a

organização social, conforme escreve Douglas (1996, p.143): "É... iluminador considerar os riscos como uma lente para ajustar o foco sobre a organização social mesma".

## 1.2 VIOLÊNCIA

Da mesma forma como acontece com o conceito de risco, os autores tem reconhecido o caráter polissêmico do conceito de violência, como também a necessidade de abordá-la enquanto fenômeno datado, circunscrito em um determinado cenário conjuntural: histórico, político e sócio-cultural. Apesar das diferenças conceituais e explicativas, a generalização dos dados tem sido apontada pela maioria dos autores como um dos principais problemas. Bosch (1982, p.90), por exemplo, em sua pesquisa sobre a violência em Belo Horizonte–MG, afirma que, apesar da dificuldade em fazer generalizações quanto ao fenômeno nos diferentes centros urbanos, considera os dados que encontra nesta localidade, acrescidos daqueles observados na cidade do Rio de Janeiro–RJ<sup>12</sup>, como indicadores de "tendências comuns no perfil da criminalidade", especialmente quanto à ampliação, diversificação e intensificação dos crimes. Outros autores, por sua vez, insistem que estas generalizações não são pertinentes, defendendo a efetiva manutenção do caráter específico e contextualizado das análises.

Presente em todos os tempos da história, em todos os tipos de sociedade e de cultura, nos pequenos e nos grandes grupos, a maioria dos especialistas e comentadores reconhece que a violência tem se mostrado de forma mais aberta e com maior amplitude na virada do século XX-XXI. Tendo em vista que "as manifestações da violência e da agressividade humanas, bem como os esforços para o seu controle, foram elementos decisivos para a construção não só de novas formas de sociabilidade, mas [também] do 'projeto civilizatório ocidental'", faz-se necessário reconhecer a violência como "um ato fundador, um tipo de ação política não

---

<sup>12</sup> Considerada por muitos autores como o núcleo paradigmático das pesquisas sobre a violência urbana brasileira nas últimas décadas.

necessariamente organizada ou programada, mas que alicerçaria novas práticas e discursos" (PEREIRA, 2000, p.22).

### 1.2.1 Panorama da Definição de Violência

Jacobo Waiselfisz (1998, p.8) diz que o recente alargamento das discussões, estudos e análises deu visibilidade à violência e, assim, contribuiu para a ampliação do espaço que ela tem ocupado na vivência cotidiana nos dias atuais. Todavia, conforme alerta Alba Zaluar (2004, p.53), apesar da dimensão simbólica e imaginária da violência, não podemos esquecer ou negar que ela também é um fenômeno encarnado, realizado de fato, com manifestações de ordem efetivamente físicas e concretas, de modo que os medos e temores que temos presenciado na sociedade em geral estão fundamentados em avaliações objetivas e não apenas subjetivas e simbólicas. Entretanto, falar de violência física e de violência simbólica não deve ser entendido como uma tentativa de hierarquização ou julgamento valorativo, mas sim como registro das diferenças existentes quanto à sua natureza e quanto às estratégias adotadas em sua manifestação. Ou seja, um mesmo conceito abordado sob prismas diferentes, mas não excludentes. A esse respeito, Waiselfisz (1998, p.9) acrescenta ainda que, recentemente, o termo violência foi descolado da ação física e, assim, passou a incluir uma diversidade de manifestações, fato que, para ele, também é responsável pelo alargamento da presença desta temática nas reflexões e na "consciência social" de um modo geral. Conclui dizendo: "A violência, hoje, está ligada ao conceito de alteridade e se expressa nas formas e mecanismos pelos quais a sociedade convive com as diferenças" – declaração que enfatiza a função da alteridade nas relações humanas e a diferença nas concepções sobre a violência.

Ana Luisa Fayet Sallas (1999, p.25), por sua vez, alerta para o perigo em conferir excessivo peso à possível intervenção física nos casos de violência. Articula as

observações dos dois autores citados (Waiselfisz e Zaluar), como também de Marilena Chauí, ao estabelecer uma "definição multifacetada" da violência:

tudo o que se vale da força para ir contra a natureza de um agente social; todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (coagir, constranger, torturar, brutalizar); todo ato de transgressão contra o que uma sociedade define como justo e como [sendo] um direito. Conseqüentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão e intimidação, pelo medo e o terror. Sob esta perspectiva, a violência é valorativamente um fato negativo.

Cabe ressaltar as considerações de Misse (2006, p.ix) sobre a origem e as definições do termo violência ao longo do tempo. De origem latina (*violentia*), violência significa a "força que se usa contra o direito e a lei"; e violento (*violentus*) é aquele que age "com força impetuosa, excessiva, exagerada". Com o tempo, seu "emprego retórico" alargou-se para expressar diferentes manifestações de força e impacto, e passou a adjetivar diferentes manifestações e experiências humanas e naturais: as paixões, a expressão (a fala), os ventos, o mar, etc. Progressivamente passou a significar "qualquer ruptura da ordem ou qualquer emprego de meios para impor uma ordem". No alemão, sua etimologia a aproxima de poder, que nas línguas latinas está ambigüamente associado a dominação, cuja distinção depende do termo "autoridade". Ou seja, a definição de violência está vinculada ao grau de legitimidade do ato, isto é, implica a anuência ou concordância daquele que se encontra submetido a um determinado tipo de poder, dominação ou autoridade. Sem o consentimento, o ato assume feições que o qualificam como violência. Estas considerações demonstram que "violência não é uma expressão apenas descritiva ou neutra, ela já toma partido, se engaja na própria definição do ato ou do ator" (MISSE, 2006, p.x). O autor conclui que, apesar das transformações ocorridas ao longo do tempo que resultaram em novas definições, o termo preserva "um significado duro", que não é "negociado ou atenuado": diz respeito a "um ato que viola a integridade de um indivíduo, que não lhe permite reação e que, portanto,



transforma-o em mero objeto, numa coisa qualquer a que se pode fazer o que se quiser".

É assim que, aliado à manutenção deste núcleo duro do conceito – violação –, a modernidade enquadró a violência nos critérios da criminalidade. O problema da criminalização da violência é apontado por todos os autores acima citados e muitos outros.

Ao criminalizar o uso da força nos conflitos cotidianos, a modernidade a um só tempo dispôs a violência exclusivamente no Estado, seu legítimo detentor monopólico, para que ele arbitre judicialmente todos os conflitos internos à sociedade, e exigiu que os cidadãos abandonassem o recurso às armas e à força em suas pendengas cotidianas (MISSE, 2006, p.xi).

Esta tendência está na base da mudança ocorrido durante o século XX quanto à "hierarquia dos crimes", que passam dos "crimes de sangue" aos "crimes contra a propriedade" e, por fim, à "violência criminal" urbana de nossos dias – "processo ainda em andamento" (MISSE, 2006, p.xi).

Fato que implica determinantes sociais e grupais e não "decisões individuais isoladas" (WAISELFISZ, 1998, p.18). Todavia, em *Responsabilidade e Julgamento*, Hannah Arendt (2004, p.213-215) aborda a questão da responsabilidade coletiva apresentada por Feinberg e discute a distinção entre culpa e responsabilidade, sendo que a primeira implica um ato, uma participação ativa no evento, enquanto que a segunda pode ser de natureza "vicária"<sup>13</sup>, ou seja, pode haver "uma responsabilidade por coisas que não fizemos" diretamente. O julgamento de culpabilidade segue padrões legais e morais. Ambos se referem à pessoa e ao que ela fez, de tal modo que no caso do "envolvimento em um empreendimento, como no caso do crime organizado, o que deve ser julgado é ainda [a própria] pessoa, [assim como] o grau de sua participação, seu papel específico, [etc.], e não o grupo" (ARENDT, 2004, p.215).

---

<sup>13</sup> De acordo com o Dicionário Aurélio, é quando "algo [ou alguém] faz as vezes de outro ou de outra coisa."

Segundo Renato Raul Boschi (1982, p.85-86), algumas abordagens sociológicas "supõe que certas circunstâncias – tais como migração, favela, baixa renda e escolaridade, etc. – exercem uma forma de atração sobre os atores do fenômeno criminoso", levando à construção de "subculturas desviantes e freqüentemente criminosas". Suposição que dá margem a dois tipos de interpretação: uma que vê o crime como "recurso ilegítimo para minimizar privações", outra que o apresenta como "estratégia de sobrevivência". Ambas de caráter utilitário, especialmente devido à vinculação entre pobreza e crime, de tal forma que "o crime urbano por excelência seria o crime contra o patrimônio – por sinal, uma das generalizações mais recorrentes na sociologia criminal" (BOSCHI, 1982, p.85-86). Apesar da tendência em vincular a violência à idéia de crime e pobreza, é necessário lembrar que pobreza é um "conceito comparativo", pois faz referência a um indivíduo ou grupo visto em sua relação com os outros, desde uma perspectiva de "desigualdade social" (ZALUAR, 2000, p.41). Em sua pesquisa em Cidade de Deus, Zaluar constata que o substantivo "pobre" passou a ser incorporado pelos próprios atores que ele nomeia, os quais o assumem de modo auto-referente, ladeado pelo substantivo "trabalhador" – que foi o foco de interesse da primeira fase da pesquisa de Zaluar, realizada no início da década de 80 na comunidade Cidade de Deus, período final da narrativa do livro e do filme homônimos que servem de referência à presente pesquisa. É neste período (décadas de 60, 70 e 80) que nas grandes metrópoles brasileiras se desenvolveu de modo surpreendente aquilo que Waiselfisz (1998, p.13) denominou "formas emergentes de sociabilidade transgressora": transgressão que, descendo o morro feito avalanche, ultrapassa seus limites com o asfalto, dando-lhe visibilidade ao atingir as ruas centrais da cidade. São "novas formas (...) e novos estilos de relações sociais" que resultam em "mudanças nas formas de violência e nas respostas sociais" (WASELFISZ, 1998, p.8).

Até então esquecidos ou driblados por meio do abandono e do distanciamento<sup>14</sup>, os atores das práticas violentas "só aparecem em nossa consciência e na cena pública quando a crônica jornalística os tira do esquecimento", quando a ameaça nos ronda a porta, quando as infrações, os crimes, o tráfico (de drogas e de armas), as brigas das torcidas organizadas ou nos bailes da periferia se fazem inevitavelmente audíveis e visíveis a todos. Assim, "do esquecimento e da omissão [passamos rapidamente] à condenação, e daí resta apenas um pequeno passo para a repressão e a punição" (WASELFISZ, 1998, p.8). Mas é também neste cenário que emerge uma "*socialização positiva frágil*", responsável pelo empobrecimento das relações em decorrência da conjugação dos pares de opostos: enfrentamento e evitação, confronto e esquiva – elementos fundadores da estratégia de máxima proteção e reclusão nos conjuntos residenciais, pois "os outros [passam a] ser reduzidos ao estágio de nocividade" (BALANDIER, 1997, p.195).

Todavia, fica cada vez mais evidente que a violência tem cumprido um importante papel no contexto da contemporaneidade, pois tem se mostrado como "estratégia de integração sociocultural e política tanto internas ao país quanto externas" (PEREIRA, 2000, p.14). Perspectiva compartilhada por Rondelli (2000, p.151-152) que, em sintonia com o já exposto acima, reconhece que a violência urbana que nos afeta hoje, se traduz em ações físicas, ao mesmo tempo em que revela uma "dimensão expressiva e simbólica", pois comunica a existência de "uma diferença, conflito ou oposição". Ou seja, a violência é uma forma de linguagem, o que redimensiona seu poder. "A intenção instrumental é um meio de transformar o ambiente social. A intenção expressiva e simbólica é uma maneira de dramatizar a importância das idéias sociais, trazendo à tona os conflitos". É o caráter mobilizador e fundador da violência, na medida em que "expressa conflitos, dá visibilidade a questões sociais ou políticas latentes, provoca a produção de sentidos em diversas

---

<sup>14</sup> Conforme será demonstrado no Capítulo 3 sobre as medidas remocionistas praticadas reiteradamente no Rio de Janeiro.

instâncias discursivas e aciona práticas institucionais e políticas" (RONDELLI, 2000, p.152).

A violência não é algo que se explica e tem existência por si mesma, que se basta para se explicar e definir. Ao contrário, trata-se sim de um conceito, uma idéia socialmente constituída. A violência, então, é fruto de uma construção, de uma formulação, e como tal, é manejável e mutável de acordo com o contexto histórico e social. Deste modo, a análise da violência deve ser datada e situada, identificada em suas peculiaridades fenomênicas e circunstanciais.

No caso desta pesquisa, o Brasil é o campo mais amplo do fenômeno estudado. Segundo Pereira (2000, p.17), a sociedade brasileira é "marcada pela forte presença de uma violência alimentada por sua própria forma de estruturação social". Soares (2000, p.46) avança dizendo que no Brasil,

o novo padrão da criminalidade e da vitimização, [...] principalmente nas grandes metrópoles, tende a ordenar-se em torno de um eixo crescentemente central: o tráfico de armas e de drogas. O padrão envolve controle territorial despótico de áreas pobres das cidades, modificando redes tradicionais de relações e alterando dinâmicas comunitárias.

Mas é necessário circunscrever o campo urbano em que a violência analisada se desenrola, o que, no caso desta pesquisa, é a cidade do Rio de Janeiro, e, mais especificamente, um de seus conjuntos habitacionais: Cidade de Deus. Conjuntos que se constituíram nas grandes favelas da capital carioca. Esta discussão será apresentada no Capítulo 3, mas cabe adiantar aqui que

pensar sobre a violência nas grandes cidades brasileiras – e no Rio de Janeiro, em particular – significa remontar à baixa legitimação da autoridade política do Estado, cujo privatismo congênito estreitou excessivamente a dimensão da *polis*, condenando praticamente toda a sociedade à condição de bárbaros (CARVALHO, 2000, p.54).

"*Cidade escassa*" é o conceito forjado por Maria Alice Rezende de Carvalho (2000, p.54) para falar do "problema da autonomização crescente da organização social em relação ao quadro político-institucional", que redundava na pequenez da *polis*: desprovida de condições de garantir os direitos e a cidadania.

Na atualidade, a violência está incrustada nos mais variados setores da vida comunitária e sua representação nos meios de comunicação é pungente. Segundo Pereira (2000, p.18), o grande poder de fascinação da violência aliado à força atrativa exercida pelo cinema (e por outras técnicas reprodutivas e midiáticas), pode ter efeito de tipo ambivalente: pode potencializar sua mensagem, mas também pode produzir novos sentidos.

A presença da violência na arte é histórica. Basta lembrar a iconografia cristã e as representações do martírio e do horror. Sylvia Caiuby (apud RIBEIRO, 2003, p.247), diz que

a violência passa muito mais pelo plano do sensível do que do inteligível. Ainda mais para nós – de uma classe média intelectualizada, universitária –, a violência é uma coisa difícil de entender, é uma coisa que ao mesmo tempo gera repulsa e fascínio. Por isso mesmo a violência é um tema tão bom para ser tratado pelas imagens. As artes plásticas fazem isso desde que existem.

Na presente pesquisa, a violência será analisada com base em sua representação na produção artística – cinematográfica –, para uma investigação dos sentidos e significados construídos segundo o prisma ficcional, em uma relativa articulação com uma produção documental, de natureza acadêmico-científica: a pesquisa de Alba Zaluar em *Cidade de Deus*.

### 1.2.2 Violência Representada

*Em Cidade de Deus,  
se corrê o bicho pega, se ficá o bicho come.  
Buscapé<sup>15</sup>*

"Nós não vemos esse filme; esse filme nos vê". Esta frase de Arnaldo Jabor<sup>16</sup> ao referir-se ao filme *Cidade de Deus*, pode ser identificada na imagem de

---

<sup>15</sup> Personagem que narra o filme, em frase logo ao início, quando se vê exatamente entre dois grupos armados: o "bando" de Zé Pequeno e a polícia.

abertura e fechamento do filme, onde há um *close* do personagem Buscapé com sua câmera fotográfica dirigida para o espectador, e finalmente um "clic": é seu ato fotográfico que marca o início da história, cena emblemática que será desdobrada no final do filme. Recurso que marca nossa condição de espectadores da tragédia cotidiana representada na tela, sendo que, segundo palavras de Jabor (2002), pode-se dizer que "o filme não mostra o que aconteceu; o filme mostra o que está acontecendo agora, sem parar, enquanto o assistimos ou lemos estas linhas".

Acrescenta ainda:

O filme de Fernando Meirelles, co-dirigido por Kátia Lund, é extraordinariamente bem produzido, bem dirigido, bem fotografado. Uma obra-prima; mas não se trata de dizer na saída: "Gostei ou não gostei". Não se qualifica a descoberta de uma doença. *Cidade de Deus* fura as leis do espetáculo normal, trai a indústria cultural e joga em nossa cara não uma "mensagem", mas uma sentença. Estamos condenados a viver com essa tragédia, ela vai continuar crescendo como um tumor e não estamos preparados para curá-lo, porque fazemos parte dele, com a polícia vendida, a lei vendida, os negociantes envolvidos, aqui e nas fronteiras. (JABOR, 2002)

Enquanto cineasta, integrante do campo analisado, Arnaldo Jabor não se encontra apenas em posição de espectador, crítico ou comentarista de fatos sociais e produções culturais. Está em posição de discorrer sobre esta produção artística enquanto um agente que partilha do campo analisado (nos termos de Bourdieu), o que lhe confere um *know-how* próprio à produção em discussão, dando-lhe uma condição diferenciada de análise em relação a todos os que não integram este campo. Transita com familiaridade pelas categorias analíticas próprias ao campo.

Ver o filme ou ser visto por ele. Acima de tudo, é o olhar que está em questão. Enquanto espectadores, mas também os produtores, não integramos ou participamos da realidade representada, exceto o autor do livro que deu origem a este filme: Paulo Lins, um morador da favela que dá título ao livro, comunidade que assim é transformada em personagem central da história. Ele escreve desde uma

---

<sup>16</sup> Cineasta, articulista e comentarista de rádio e televisão brasileira.

perspectiva interna, um olhar *emique* segundo Duran (apud BERLATTO; SALLAS, 2008), que é o ponto de vista de quem partilha e vive (ou partilhou e viveu) a realidade referida. Ainda assim, também o livro é uma construção criativa e não um retrato ou transposição direta da realidade sobre a qual discorre, transposição que sequer é alcançada por um documentário ou noticiário. São experiências e vivências, fatos presenciados e testemunhados, mas que, entanto produção textual, não correspondem diretamente à realidade, senão que são fruto da imaginação e das reminiscências de um homem que vivenciou essa realidade durante a infância e adolescência.

Outro comentarista diz que "este filme é como um soco no estômago". Nos pega desprevenidos e nos atordoa pela violência com que somos confrontados com esta realidade que a sociedade tanto tem se esforçado em afastar e separar, evitando deparar-se com as contingências envolvidas nos riscos e tormentos que tanto teme.

Norbert Elias (2001, p.67), ao referir-se à Alemanha dos anos 30, época do surgimento do nazismo, diz que "o supereu e o eu ideal alemães abriam um espaço sempre maior para explosões de violência nas classes médias, no proletariado e entre os camponeses do que, por exemplo, o modelo inglês ou francês. [...] Havia um potencial de perigo". Segundo ele, a violência é influenciada pela estrutura e forma de governo vigente, que pode funcionar como meio de incrementá-la ou de coibi-la, uma vez que as estruturas sociais estabelecidas são produtoras dos tipos de relações que se desenrolam entre os integrantes do conjunto social.

Considerando as ações praticadas pelos personagens em *Cidade de Deus*, encontramos a recorrência a atos violentos (físicos ou simbólicos) presentes nos diversos níveis de relações: família, bando, confronto de domínio de território, etc. Vemos na tela a presença maciça da violência, pois este é o recorte escolhido para a transposição do livro para o filme. Ênfase na guerra, que é uma das principais críticas feita pela antropóloga Alba Zaluar, que realizou pesquisas na comunidade

que dá nome ao filme. Ainda assim, o presente trabalho recorreu a seus achados e reflexões como permanente interlocutor acadêmico e intelectual .

No filme são usados recursos de plano, cor e luz para transmitir a monotonia típica da favela, presente no primeiro tempo da narrativa (anos 60), enquanto que no livro o efeito de monotonia é experimentado pelo leitor graças à ousada estratégia lingüística empregada por Paulo Lins: fez uso de orações longas e repetição recorrente<sup>17</sup>. Monotonia que pode ser relacionada, por um lado, à falta de opção e alternativa de vida própria à grande maioria dos moradores da favela, mas também, por outro lado, às condições arquitetônico-estruturais destas comunidades, especialmente quanto aos espaços apertados e estreitos, tão bem representados na construção das imagens que representam o segundo e terceiro tempo da narrativa.<sup>18</sup> Usando planos fechados, transmite a opressão vivenciada, tanto em termos físicos quanto simbólicos, de tal modo que o espectador é como que *abduzido* para dentro da tela, parecendo experimentar a narrativa como se fosse, ele próprio, um de seus personagens.

Vale ressaltar que os moradores da favela são denominados "favelados", associando-os diretamente à prática de atos violentos e delituosos, à inconsequência e à preguiça. Perspectiva que é, ela própria, um tipo de violência. Não aquela que lhes é atribuído praticar – uma violência direta: física e corporal –, mas sim a violência simbólica da qual fala Bourdieu (2003, p.171):

A violência simbólica é essa violência que extorque submissões que sequer são percebidas como tais, apoiando-se em "*expectativas coletivas*", em crenças socialmente inculcadas. Como a teoria da magia, a teoria da violência simbólica apóia-se em uma teoria da crença ou, melhor, em uma teoria da produção da crença, do trabalho de socialização necessário para produzir agentes dotados de esquemas de percepção e de avaliação que lhes farão perceber as injunções inscritas em uma situação, ou em um discurso, e obedecê-las.

---

<sup>17</sup> Conforme esclareceu em entrevista que gentilmente me concedeu em agosto de 2002.

<sup>18</sup> Conforme será apresentado no próximo sub-item intitulado "Tempos da Violência".



A crença [aqui] não é uma crença explícita, colocada explicitamente como tal em relação à possibilidade de uma não-crença, mas uma adesão imediata, uma submissão dóxica às injunções do mundo, obtida quando as estruturas mentais daquele a quem se dirige a injunção estão de acordo com as estruturas envolvidas na injunção que lhe é dirigida.

Diz, ainda, que as "relações de violência simbólica (...) só podem se instaurar com a cumplicidade daqueles que a sofrem, como as relações domésticas. O dominado colabora com sua própria exploração através de sua afeição e de sua admiração" (BOURDIEU, 2003, p.181). Há mútua responsabilidade no exercício da violência simbólica de característica dominadora.

A violência física é explícita, barulhenta e descarada. Enquanto que a violência simbólica é sorrateira, silenciosa e dissimulada. No texto *Representação e ideologia: o encontro desfetichizador*, Bader Burihan Sawaia, diz que (1995, p.80)

O ato de roubar não é impulsionado apenas pela falta de algo, mas pelo modo como a falta é representada, o que vai depender das atividades do indivíduo e das idéias hegemônicas, que ele subjetiva durante o processo de socialização na forma de memória, consciência, sentimentos, pensamentos e necessidades, referidas tanto ao passado quanto ao futuro. Uns ancoram a carência na representação de si como pobres, incapazes e inferiores e nos valores ideológicos de trabalho honesto e de respeito à propriedade privada e na "esperança subjetiva" (Bourdieu e Passeron, 1964) de um mundo melhor após a morte ou pela sorte grande.

### 1.2.3 Tempos da Violência

Paulo Lins (2002), em entrevista que me concedeu em 2002 (conforme indicado em Nota de Rodapé logo acima), diz que

Existem três épocas da favela, que traduzi em três capítulos, no livro. Cada época tem sua fala, sua linguagem. Anos 60, 70 e 80. Na primeira época, usei orações subordinadas. Dá um ritmo mais lento. Falava-se em matar. Na terceira, a malandragem ficou mais violenta, matam mesmo. [...] A crueldade aumentou com o tempo. Os bandidos hoje são mais jovens. A bala é mais rápida. Antes, imperava o 38. Agora, o fuzil. A cocaína arreventou com tudo.

Orações subordinadas são aquelas que exercem uma função sintática em relação à oração principal, da qual ela depende, mas à qual também complementa o

sentido. Estão subordinadas uma à outra. Elas compõe períodos mais longos, enquanto que as orações coordenadas formam períodos curtos, cada uma com sentido independente. Segundo o próprio Paulo Lins (2002), usar orações subordinadas é imprimir um ritmo mais prolongado à narrativa, o que tem por objetivo representar um tempo em que a violência não alcançava forma tão estrondosa e feroz. Esta estratégia lingüística está presente no primeiro período da narrativa, que é a década de 60, ocasião em que, segundo ele, a violência do mundo da malandragem não era tão ostensiva e feroz quanto se verá nas décadas seguintes.

No filme, para representar este período, o recurso adotado é a cor cépia – que dá um ar nostálgico ao cenário –, imagens abertas e amplas, obtidas mediante o uso de grande angular<sup>19</sup>, coerente com a narrativa estendida empregada no livro para retratar este primeiro tempo da história, quando a violência era insipiente e, de certo modo, ingênua, com certo caráter romântico. Ingenuidade que também aparece no assalto praticado pelo Trio Ternura: correm animadamente até um caminhão de gás e, usando lenços amarrados sobre os rostos, tal qual as clássicas imagens dos cowboys nos filmes de *farwest* norte-americanos, colocam-se de pé à frente do veículo, obrigam o motorista a parar, resultando no assalto à mão armada, mas também no saque realizado por integrantes da comunidade.

Cada um dos três tempos da narrativa retrata os diferentes tempos da progressão da violência, distinguidos pela cor, música e abertura ou fechamento de câmera empregados em cada caso. À medida que o tempo passa, a violência se intensifica e as cores e a música ficam mais eletrizantes, intensas e pungentes, assim como os lugares e espaços ficam cada vez mais fechados, apertados e espremidos. O plano fechado, com imagens construídas desde o ponto de vista do observador, tem como efeito no espectador a impressão de participar da trama, que parece vivenciar o estado de opressão e abandono representado na tela.

---

<sup>19</sup> Lente que abre o campo de visão, permitindo inserir mais elementos na imagem.

Já no documentário *Notícias de uma guerra particular*, que aqui serve de interlocutor, a julgar pela vestimenta, ambientação e composição espacial das imagens, pode-se concluir que foi realizado em um único ou breve espaço de tempo, provavelmente em um mesmo dia. As imagens são sempre feitas em espaços bem delimitados e até apertados: em estreitos becos enquanto transitam, no interior de casas, ônibus, quartel militar, delegacia de polícia, etc. O plano fechado da imagem é empregado inclusive ao apresentar o ambiente de trabalho de uma das entrevistadas, cuja atividade é fazer a entrega de jornal na rua, o que é realizado nas primeiras horas da madrugada, de modo que temos uma imagem com ar soturno, mesmo apresentando a história de uma trabalhadora determinada e incansável, que relata, com surpreendente leveza, sua pesada rotina diária. No decorrer dos 57 minutos de duração do filme, só vemos espaço aberto enquanto pano de fundo à entrevista que apresenta o jovem Adriano, um dos comandantes do tráfico de drogas local. À noite, sentado à beira do morro, braços enlaçando os joelhos dobrados, dá seu depoimento, tendo o Rio de Janeiro em sua retaguarda: a cidade aparece distante e desfocada, com o Corcovado se insinuando no horizonte. O jovem está em primeiro plano. As casas estão em perspectiva, inacessíveis a ele. Personagem que representa aqueles que amedrontam e aterrorizam a população, aparece distante das casas, cujas luzes surgem como pequeninos pontos salpicando a escuridão da noite. Será este um recurso empregado para representar a exclusão a que estão submetidos?

## CAPÍTULO 2

### IMAGEM E CINEMA – CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO

*Convém ao homem supor que há algo de incognoscível,  
mas ele não deve colocar limite à sua busca.*  
Goethe<sup>20</sup>

No decorrer da história, o homem sentiu a necessidade de criar recursos que lhe servissem de mediação com o mundo. Assim devem ter surgido os primeiros registros em imagem, aquelas que, por terem sido feitas nas cavernas, ainda hoje encontramos seus vestígios. Período que antecede a escrita propriamente dita, mas que lhe serve de suporte, de modo que Rojas Mix (2006, p. 25) afirma que “a cultura visual é anterior ao saber escrito”. Na aurora da humanidade, as imagens desempenharam importante papel na organização da sociedade e transmissão cultural, de tal modo que a filosofia clássica considerava o olho como o principal órgão para o conhecimento intelectual (ROJAS MIX, 2006).

Segundo Vilém Flusser (2002), primeiro surgiram as imagens e depois a escrita. De um registro pictórico, o homem passou a uma escrita linear, em um processo de rasgamento das imagens, que as distende ao quebrá-las e alongá-las em traços que comunicam de outra forma. Todavia, segundo Arlindo Machado (2001, p.22-23), embora estando na origem de toda escrita, “a imagem nunca deixou de ser uma certa modalidade de escritura, um discurso construído a partir de um processo de codificação de conceitos plásticos ou gráficos”. A passagem da imagem para o escrito é uma transformação nos modos de representação das coisas, sendo que a representação é um exercício de mediação que constrói “mapas do mundo”. O mundo factual não é “imediatamente acessível” ao homem, pois a apreensão das coisas inevitavelmente segue o caminho da representação (MACHADO, 2001, p.9).

---

<sup>20</sup> Citação n.º 7 em Pierre Bourdieu (1996) [GOETHE, J. W. Karl Wilhelm Nose. *Naturwiss. Sch.*, IX, p.195, apud CASSISRER, E. **Rousseau, Kant, Goethe**. Paris: Belin, 1991. p.114].

Ao registrar algo, em imagem ou por escrito, faz-se marca e inscreve-se a experiência para além do puramente vivido. Representação de uma vivência, seja ela de natureza objetiva e concreta ou de tipo subjetivo, de tal modo que “não há realidade sem interpretação, como não há *olho inocente* ou *ouvido inocente*” (ROJAS MIX, 2006, p.26). Ao captar os elementos circundantes, o olho e o ouvido cortam e recortam a realidade, a interpretam e atribuem sentidos, de tal modo que não podemos falar em realidade pura. Trata-se sempre de realidade representada, sendo que a *maneira de ver* e *de ouvir* não só se constroem no interior de determinado grupo social e refletem seus hábitos, interesses e valores, como também são sustentadas pelo campo da subjetividade. “O que sabemos ou cremos, afeta o *modo de ver as coisas*” (ROJAS MIX, 2006, p.45).

De certo modo, toda representação comporta algo de ilusório, algo da dimensão do engano. Além disso, a imagem que o homem produz, na tentativa de representar o mundo, deixa de ser um recurso de mediação e se transforma em um mecanismo de interposição. Sua função de instituir “mapas do mundo” desvia-se para o papel de “biombo” entre o homem e o mundo: o homem deixa de *se servir* das imagens para *viver em função* delas. Este foi o percurso da modernidade que deu ensejo à técnica reprodutiva do cinema. Cinema, que, nas palavras de Stephenson e Debrix (1969, p. 33-34),

com todos os seus recursos técnicos e científicos, é incapaz de reproduzir a realidade [factual] sem imperfeição. Ainda que pareça ser uma cópia exata, o mundo que vemos na tela é bem diferente do mundo em que vivemos: espaço e tempo tem as mesmas características. No mundo quotidiano de nossos sentidos, tudo existe em uma continuidade tempo-espaço construída com tempo real e espaço real, formando um quadro contínuo de referência e identificação. (...) Espacialmente, a tela mostra-nos um mundo raso, reduzido a um simples plano, desprovido da dimensão básica de profundidade e limitado pela moldura que o cerca. (...) Por meio da montagem e do movimento de câmera, o cinema consegue toda espécie de transformações de espaço que seriam impossíveis na realidade. O tempo é também sujeito constantemente a contrações, extensões, interrupções e saltos que não ocorrem na cronologia do mundo real.

## 2.1 IMAGEM

*Não que as imagens eternizem eventos;  
elas substituem eventos por cena.*

FLUSSER, 2002, p.8

Ao ingressarmos no campo da imagem e da representação, facilmente transpomos as fronteiras entre o objeto imagético e o objeto perceptual, muitas vezes transitando inadvertidamente de um para outro, de modo que é necessário distingui-los.

O objeto imagético diz respeito ao signo plástico, feito sobre determinado suporte material, virtual ou tridimensional: tela, papel, película ou celulóide, ciberespaço, pedra, mármore, madeira, resina, etc. (ROJAS MIX, 2006) É construído a partir de determinada leitura do mundo, leitura que é alimentada por um imaginário sócio-cultural específico. O signo imagético “é uma entidade autônoma, com uma intensidade própria, criadora de realidades”, e não simples ilustração ou auxílio audiovisual. (ROJAS MIX, 2006, p.21) Compõe “matrizes imagéticas” (SAMAIN, 1991, p.56), que condensam realidades sociais, ao mesmo tempo em que, “por meio delas, uma sociedade constrói, sobre si, um discurso visual”. (NOVAES, 2004, p.14). Matrizes que, não só nascem circunscritas em um imaginário social, como também participam da formação de opiniões, crenças e referências, uma vez reincidem sobre o contexto de onde emergiram, retroalimentando-o.

O objeto perceptual diz respeito ao campo da visão – visão que “não é apenas a materialização de um dos órgãos sensoriais, mas é, antes de mais nada, uma construção histórica e cultural” (SAMAIN, 1998, p.61). Ela depende da ativação dos mecanismos físico-químicos do corpo, mas só se realiza de acordo com as conformações resultantes das experiências visuais do observador. Além de fenômeno corporal, a percepção visual também é de natureza mental e subjetiva, sendo que toda experiência é sempre contextualizada e está delimitada por configurações relacionais específicas, inscritas em um campo sócio-histórico-cultural, como também político-

econômico. Assim, "ver significa captar uns poucos traços destacados do objeto". (ROJAS MIX, 2006, p.103)

Imagem é representação de alguma coisa em uma determinada superfície, seja ela objetiva (como é o caso dos suportes imagéticos) ou subjetiva (como no caso do registro mental, amparado pelo perceptual). Entanto representado, o objeto já não está lá. É a presença de uma ausência. Enquanto representação, "a imagem (verbal, icônica, dramática, material ou mental), aparece desprovida de toda presença do representado". E mais radicalmente ainda, "na operação de representação, a imagem é separada tanto da coisa representada quanto do agente que a representa e que se constitui nessa manobra". (BLÁZQUEZ, 2000, p.171-172) A representação é o ato de fazer presença de algo ausente, o que já estabelece uma distância e separação entre o objeto e sua representação.

Por isso, no trabalho com as imagens não cabem explicações e sim diálogo, pois "a [própria] imagem não explica. Convida a recriá-la e a revivê-la" (LEITE, 1998, p.39). Recriação que parte dos elementos que integram e compõe a imagem, num exercício de leitura e diálogo. A leitura requer "alfabetização", cobra uma aprendizagem que possibilite extrair os signos de sentido, as marcas e letras com as quais a imagem comunica algo. A leitura acontece como efeito da recepção da imagem, marcando uma distância em relação ao ato de sua criação e à intenção comunicacional, mas também quanto ao momento de sua apreensão. É assim que o diálogo é convocado, pois não se trata de pura absorção, de uma recepção passiva, mas sim de uma captação ativa, mediante percepção interpretativa, um ato que redimensiona o estatuto da mensagem, constituindo, assim, seu sentido.

O sentido deve ser lido e desvelado através dos elementos constitutivos da imagem, de modo que dependem da "educação do olhar" do observador. (MAUAD, 1996, p.9) Para ler imagens e dialogar com elas, saindo da cômoda posição de espectador, não basta deter-se *sobre* o que elas falam, mas sim *como* elas comunicam (NOVAES, 2004, p.15).

### 2.1.1 *Weltanschauung*<sup>21</sup>

Os olhos não vêem coisas,  
mas figuras de coisas que significam outras coisas...  
CALVINO, 2003, p.38-9

Cada cultura e contexto histórico percebe o mundo circundante e os fatos da vida segundo sua própria lógica conceitual, de tal forma que só podemos conhecer aquilo que a estrutura mental de nosso tempo nos permite. O conhecimento é traduzido em imagens, e estas comportam um "sistema de representações", cuja interpretação aciona o "banco de imagens" do receptor (ROJAS MIX, 2006, p.41).

Sempre há um conceito ou ideia que faz a mediação entre a representação e a coisa representada. Não é uma questão de aparência e sim dos sentidos veiculadas ou aludidos (MENEZES, 2004). Segundo Sylvia Cauby Novaes (2004, p.14), "por meio das imagens uma sociedade constrói, sobre si, um discurso visual. [...] A realidade verdadeira nunca é a mais patente e a natureza do verdadeiro já transparece no zelo que emprega em se ocultar. Cabe à ciência dizer cientificamente aquilo que é percebido esteticamente pela arte". Rojas Mix (2006, p. 246) acrescenta: "o imaginário reproduz mais a imagem que uma sociedade se faz dela mesma que a de uma realidade reputada autêntica. [...] A imagem, por sua vez, está em permanente interação com o observador".

Analisar imagens significa reconhecê-las como texto que deve ser lido e, só então, interpretado. Vivemos na era da informação e da comunicação, de modo que a leitura dos produtos imagéticos acontece no cotidiano, não necessariamente inserido no campo teórico e acadêmico. Somos invadidos constantemente por uma multidão figurativa que, por fim, corremos o risco de considerar as imagens em lugar daquilo que representam, aliás, esta foi, desde o início, a pretensão das imagens: *ser a realidade e não apenas capturá-la* (CANEVACCI, 1984).

---

<sup>21</sup> Visão de mundo.



A imagem tem caráter hipnótico e '*capturante*'. Uma vez captada, não deixa de produzir efeitos, quaisquer que sejam, de tal modo que não há imagem inócua. Inclusive, a igreja sempre advertiu quanto à influência exercida pela música, cor e imagem. A Reforma religiosa o atesta, ao proibir o uso e adoração das imagens. A imagem depende do olhar, e "o olhar, [assim como a imagem] sempre foi considerado perigoso". (CHAUÍ, 1988, p.33) Entretanto, a Igreja católica jamais abriu mão deste expediente. Ao contrário, o tem utilizado em larga escala.

A imagem tem ocupado lugar de extremo destaque na sociedade contemporânea (chamada de *era da comunicação ou da informação*) e produz mudanças significativas no campo do conhecimento, pois modaliza a categoria do saber, da informação e do conhecimento, os quais não estão mais limitados ao exercício da leitura. Escreve Rojas Mix (2006, p.30):

o número de coisas que sabemos sem tê-las lido é muito maior que há cinquenta anos. Sabemos muitas coisas simplesmente por tê-las visto. Na civilização da imagem a recordação dos acontecimentos aparece cada vez mais ligada ao panorama visual.

Vivemos a presença maciça do visual, responsável pela recente mudança dos "parâmetros tradicionais" de elaboração e difusão do conhecimento teórico e prático. Cenário que justifica o estudo do imaginário. Todavia, Arlindo Machado (2001, p.17) discute a "atual hegemonia da televisão", alertando que ela "é um meio bem pouco imagético, [uma vez que] fundada predominantemente no discurso oral..., [no qual] as imagens servem apenas como suporte visual para o corpo que fala". Balandier (1997, p.95) acrescenta que a televisão é "geradora de inércia", embora "a expansão das massas [se faça acompanhar] de tentativas de reafirmação do indivíduo".

Até o final do século XIX, início do XX, o acesso ao conhecimento estava circunscrito a lugares bem definidos – universidades, academias, seminários, etc. – e destinado a um público muito restrito, que tinha na palavra escrita e falada seu principal veículo. Por outro lado, é a época em que a grande maioria iletrada da

população aprendia por meio da observação, com predomínio de atividades manuais, artesanais e operacionais.

Outra razão para o estudo das imagens é que elas captam os fenômenos nebulosos com mais facilidade que a crônica histórica, uma vez que

percebem os aspectos centrais e capitais da vida cultural de determinadas épocas, com seus símbolos, seus ícones e seus emblemas. [Elas] captam fatos que a análise lingüística ou sociolingüística dificilmente percebe. São os detalhes do cotidiano, os paradoxos da vida, o humor, a má sorte, também os valores (ROJAS MIX, 2006, p.51).

Ou seja, condensam realidades sociais, aspectos das relações entre as pessoas e maneiras de ver o mundo, que refletem os hábitos, interesses e valores do grupo social em que foram construídas: comunicam a *Weltanschauung* do grupo no qual são fundadas. Processo de construção de "crenças, valores e representações do mundo. São elas que dão ao homem sua identidade social e configuram os códigos de confiança. É nesse sentido que os imaginários formam opinião" (ROJAS MIX, 2006, p.48). Em razão de sua mobilidade e interatividade, a opinião é manipulável e faz emergir convicções sociais e o conhecimento prático – denominado 'senso comum' – que, ao ser aplicado na categorização e avaliação das situações, culmina em formas de interpretação do mundo, transformadas em familiaridade para viver e entender o cotidiano.

Em outras palavras, as imagens ocupam papel de destaque na construção da opinião e do 'senso comum', mas para isso, elas precisam ser captadas e apreendidas, sobretudo 'lidas', e não apenas percebidas. Todavia, a percepção e a leitura seguem a "lógica do sistema de valores implícitos" (BOURDIEU, 2003, p.98), ou seja, "só podemos ver aquilo para o qual contamos com imagens identificáveis, do mesmo modo que só podemos ler em um idioma cuja sintaxe e vocabulário conhecemos" (ROJAS MIX, 2006, p.56), de tal forma que a percepção depende dos esquemas mentais e representativos oriundos da experiência individual e coletiva.

A imagem não é uma "transposição automática do real sensível". Analisá-la requer dar-lhe o estatuto de uma "problemática", elevando-a "à categoria de linguagem" (FRANCASTEL, 1983, p.28-29).<sup>22</sup>

### 2.1.2 Imagem como Texto

*O visível está povoado de invisíveis a ver.*  
CHAUÍ, 1988, p.32

A relação entre imagem e realidade varia de acordo com as diferentes culturas, sociedades e épocas. Rojas Mix (2006) esclarece que a sociedade ocidental, por uma "aquiescência racionalista", reconhece que o fato representado em uma imagem pertence ao passado, embora apareça fixado como algo presente. A representação é um ato que marca uma distância, uma separação quanto ao objeto representado. Compreensão que não é compartilhada por integrantes de sociedades 'primitivas', que podem sair correndo ao ver a projeção da imagem do salto de um leão, conforme observa Rojas Mix (2006, p.42).

Assim, o papel desempenhado pela imagem e a reação que provoca, depende daquele que a recebe: o espectador ou observador. Da mesma forma, a leitura da imagem requer familiaridade cultural, pois é ela que permite conhecer, reconhecer ou valorar um objeto ou uma imagem, através dos indícios captados pelo olho, para que possam ser relacionados e decifrados.

Todavia, a imagem é eminentemente passional – provoca adesão, rechaço ou indiferença – não devendo ser reduzida simplesmente ao domínio do gosto ou da ilustração, pois isto compromete o reconhecimento de sua importância.

Eloqüente, a imagem nos diz algo. "A imagem está na origem de toda escritura", ela é "um discurso construído a partir de um processo de codificação de conceitos plásticos ou gráficos" (MACHADO, 2001, p.25), ou seja, ela é um texto a

---

<sup>22</sup> Em realidade, Francastel está se referindo à "obra de arte", mas a observação também cabe para pensar a imagem em geral.

ser olhado, mas que é lido de maneira diferente do texto escrito, linear, pois a informação é apresentada de forma também diferente. É uma composição em mosaico, que reúne inúmeros elementos simultaneamente. A recepção e leitura da imagem depende de nossa "enciclopédia de conhecimentos precedentes" (ROJAS MIX, 2006).

As produções imagéticas permitem uma aproximação bastante direta da experiência sensível e do ponto de vista que as constituiu. Muitas vezes dizem mais do que 'pensam' dizer, ultrapassando a própria intenção de seu criador. Entretanto, devido às convenções próprias à representação icônica, elas também comportam a dimensão do engano (ROJAS MIX, 2006).

Na atualidade, o consumo da imagem cresce vertiginosamente, em detrimento da leitura tradicional. É o perigo da "inflação das imagens", assinalado por alguns autores. Com isto, a aquisição do conhecimento tem acontecido preferencialmente por intermédio da visão e audição, que permitem percepção simultânea de diversos sinais, sem que comportem necessariamente uma ordem de sentido. Vivemos o momento de uma verdadeira "revolução epistemológica", centrada na percepção e no "choque", cuja complexidade requer análise multidisciplinar e renovação metodológica, donde o fortalecimento do campo do imaginário para o desenvolvimento de um pensamento crítico.

A análise crítica de imagens exige um trabalho de desmontagem e utilização de recursos de interpretação do imaginário, desvelando seus mecanismos de constituição e de sedução (ROJAS MIX, 2006), pois além de comunicar, a imagem também seduz, de tal modo que tem sido amplamente usada pela religião, política, comércio, etc. Com facilidade, a imagem se presta à manipulação e à mentira, dissimulando a realidade. Ela tem um poder de fogo fenomenal, capaz de difundir mensagens e colonizar culturas, manipular idéias e construir opiniões, neutralizando a reflexão e a crítica, como acontece, por exemplo, com a religião e a política. Mas é este mesmo poder de influência que dá à imagem um lugar de destaque nas manifestações revolucionárias de enfrentamento dos valores e padrões estabelecidos, como é o caso da pintura, da caricatura, dos murais, etc.

Por outro lado, na recepção da imagem não se trata apenas de passividade, pois "a visão [que a capta] não é mera percepção passiva: ao observar um objeto, saímos a seu encontro, nos movemos no espaço tomando diferentes pontos de vista e alimentando-os com a memória." (ROJAS MIX, 2006, p.102) Conhecimento e observação andam de mãos dadas, de tal forma que o reconhecimento do objeto resulta da combinação entre percepções, pontos de vista, recordações e conhecimentos prévios. Ou seja, "na memória de cada indivíduo se deposita ao largo de sua vida uma verdadeira biblioteca de marcos, reativados segundo as circunstâncias". (ROJAS MIX, 2006, p.102)

Assim, apesar do possível uso alienante da imagem, sua apreensão não pode ser definida como exclusivamente passiva, pois, da mesma forma como a captação visual exige uma determinada medida de ação, não sendo passividade pura, a recepção da imagem requer o exercício de uma leitura, referendada no arquivo mental do receptor, o que também implica a atividade. Tanto é assim que Rojas Mix (2006, p.314) conclui que "no processo de leitura da imagem é difícil distinguir o que ela nos dá daquilo que nós complementamos".

### 2.1.3 Imagem como Obra de Arte

*A arte não é a verdade.*

*A arte é uma mentira que nos ajuda a compreender a verdade.*

Pablo Picasso

*A arte não pode revelar a verdade sobre a arte sem a dissimular.*

BOURDIEU, 1996, p.195

Êxtase, prazer, encantamento. Tensão, excitação, envolvimento. Estes são alguns dos efeitos provocados pelas criações artísticas, pois mobilizam impressões e sensações de alta magnitude, uma vez que abordam temas e aspectos da experiência humana que, se expressados de outro modo, muitas vezes não seriam admitidos ou consentidos, pois produziriam vergonha, repulsa ou nojo, resultando em sua recusa e evitação. Assim acontece com uma das cenas mais impactantes

descritas no livro *Cidade de Deus*, que não encontrou lugar no filme, provavelmente por seu caráter excessivamente grotesco: por vingança contra o abandono da companheira, um homem mata e esquarteja seu bebê, cujos pedaços são enviados à mãe em uma pequena caixa de sapatos. Mas há outra cena também assombrosa que está presente nas duas obras: o jovem Dadinho (que mais tarde se rebatizará como Zé Pequeno), quando recém admitido junto ao Trio Ternura, na primeira das três fases da narrativa, comete, sozinho, uma chacina completa em um motel, logo após o assalto realizado pelo bando, sendo que, segundo as duas narrativas (livro e filme), os três integrantes jamais chegam a entender o ocorrido. Tampouco é revelado ao espectador como o narrador tomou conhecimento quanto ao responsável por este deliberado ato criminoso. Também não é esboçada qualquer justificativa para um crime tão brutal, realizado com tamanho escárnio: o menino ri debochadamente a cada tiro desferido contra os indefesos ocupantes do lugar. São dois exemplos quanto à presença ou não de cenas quando da transposição da versão literária para a versão fílmica. Há pelo menos três motivos para essa diferença: a coesão narrativa; a extensão temporal do filme, comprometido também com o fator comercial; mas também devido ao impacto que a primeira história provocaria no espectador.

Os efeitos quando da recepção das obras de arte são empiricamente observáveis e permitem vislumbrar a especial capacidade da produção artística em expressar e transmitir algo da verdade da condição humana de uma forma suportável, contando, inclusive, com o potencial para promover satisfação ou experiência de realização substitutiva e indireta. É um modo sublimado de expressar o indizível, de manifestar o latente, de representar o verdadeiro, sem a pretensão de ser a própria verdade.

Conseqüentemente, a especificidade desse caráter das criações estéticas merece consideração cuidadosa e científica, sem os arroubos de paixão que freqüentemente são evidenciados em relação a elas – seja enquanto objeto de apreciação ou enquanto objeto de estudo – pois as paixões tendem a sacralizar e

proteger irracionalmente, impossibilitando o desenvolvimento de uma análise criteriosa. Com base nos mais variados aspectos próprios à arte – a forma, o traçado, o modo de formalização, a imagem, a textura ou luminosidade, a cor ou movimento – é possível estabelecer muitos dos determinantes envolvidos no processo de sua criação, a serem descobertos em suas nuances e circunstâncias formadoras, na riqueza de sua existência, em suas referências mais sutis e, até mesmo, improváveis. Estes são os aspectos propriamente indelévels presentes na arte em geral, que funcionam como sua marca característica ao mesmo tempo em que é por isto marcada. Ou seja, a obra de arte, por um lado, funciona como marca, e de outro, é efeito da marca. Ela marca um tempo, uma época, um princípio de funcionamento, mas ela também carrega a marca daquilo que a constitui, enquanto vivência histórica, social e relacional.

A arte não apenas representa um pensamento ou idéia que há em determinada sociedade, mas é também constituinte e formadora de um pensamento ou concepção acerca das coisas – *Weltanschauung*. Uma produção artística envolve criação, que implica o novo, o inventivo, o original, porém, não sem uma certa quota de reprodução concomitante. Não há criação completamente imune de influências e interferências, isolada ou desligada de circunstâncias e/ou contingências.

Por fim, aqui interessa a pergunta encontrada em Rojas Mix (2006, p.55): "Quanto não nos tem revelado a arte sobre a lógica interna das civilizações, seu desenvolvimento, inclusive sua decadência?"

## 2.2 CINEMA E MODERNIDADE<sup>23</sup>

Rapidez, movimento e aceleração. Ruptura, inovação e criatividade. O instante, o efêmero e o inédito. Características da modernidade debatidas por diversos autores, que podem resultar, de um lado, em novas oportunidades e avanços, e de outro, em

---

<sup>23</sup> Este sub-capítulo tem por referência básica a produção coletiva denominada "O cinema e a invenção da vida moderna", organizada por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (2004).

destruição e degradação relativa à produção cultural e às condutas sociais. (BALANDIER, 1997, p.143) Dinamismo da modernidade, que nas palavras de Giddens (1991, p.25), decorre de três aspectos básicos:

- 1) a *separação do tempo e do espaço* e sua recombinação em formas que permitem o 'zoneamento' tempo-espacial preciso da vida social;
- 2) o *desencaixe* dos sistemas sociais (intimamente vinculado aos fatores envolvidos na separação tempo-espço); e
- 3) a *ordenação e reordenação reflexiva* das relações sociais à luz das contínuas entradas (*inputs*) de conhecimento, afetando as ações de indivíduos e grupos.

Em concordância com isto, Ismail Xavier (2004, p.11) afirma que "através [da] convergência de interesse científico, dominação colonial e voyeurismo, o moderno hegemônico se inventava e construía sua diferença no tempo (em face da tradição) e no espaço (ante os povos periféricos)". Ou ainda, quando se refere à "forma nova dos espetáculos típicos a uma sociedade marcada pela vontade de representação do cotidiano, pela atenção às experiências efêmeras e por um peculiar 'gosto pelo real'." (XAVIER, 2004, p.11) Ocasão em que a sociedade passa à regulação do relógio, ampliação da circulação urbana, com significativa expansão na produção e consumo de mercadorias, responsável pelas alterações no campo perceptivo, especialmente quanto a "um novo estatuto para o olhar", especialmente quanto à "atenção, precisão, velocidade e medida". (XAVIER, 2004, p.13)

Nesta mesma perspectiva, Massimo Canevacci (1993, p.104), à luz das palavras de Benjamin, escreve que a maioria das invenções modernas – fósforo, telefone, fotografia, filme, etc. – revelam-se como instrumentos ou recursos que permitem "substituir toda uma complexa série de operações por um gesto brusco". É flagrante a alteração e acentuação dos movimentos na paisagem urbana moderna, responsáveis pelas decisivas mudanças ocorridas na percepção humana. Referência à "multiplicação dos *choques* e dos *estímulos*" (especialmente no campo visual) indicada por Walter Benjamin (apud CANEVACCI, 1993, p.104):

O desenvolvimento é, num certo sentido, uma exposição. O *gesto brusco* do fósforo, o *destacar* do receptor telefônico, o *disparo* do fotógrafo, os *anúncios*



do jornal, o *tráfego* das cidades constituem cadeias de experiências tácteis e óticas que produzem *choques* capazes de construir uma nova disposição à percepção, a qual encontrará no ritmo dos filmes o *estímulo* final e, simultaneamente, o princípio *formal* da própria satisfação.

Assim sendo, antes da invenção do cinema em 1890, já estavam dadas as condições da percepção humana para recebê-lo, (CRARY, 2004), de tal modo que "a cultura moderna foi 'cinematográfica' antes [mesmo do surgimento] do cinema". (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.18) É a "experiência do olhar na cidade", própria da virada dos séculos XIX-XX: "momento formador de uma nova experiência estética e do tipo de sociedade que lhe deu ensejo", com "novas relações entre cinema e cultura, ou entre cotidiano e invenções técnicas". (XAVIER, 2004, p.9)

As transformações ocorridas na experiência da percepção confere o principal atributo à modernidade, que tem na experiência urbana sua referência fundamental<sup>24</sup> e no cinema sua principal expressão, de tal forma que a modernidade pode ser "melhor compreendida como inerentemente cinematográfica". Ou seja, "a cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral" (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.18), especialmente porque a atenção moderna assume caráter de visualidade e mobilidade sem precedentes em razão da fugacidade e efemeridade das novas experiências derivadas das transformações quanto às necessidades, produção e consumo.

"Visão em movimento" é o que define mais especificamente a atenção moderna, sendo decisivo o surgimento da estrada de ferro para a antecipação da experiência cinematográfica, pois ela rompeu com a tradicional barreira entre espaço e distância, tornando-os íntimos graças à mediação do movimento: "a viagem feita na estrada de ferro antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia uma faceta importante da experiência do cinema: uma pessoa em uma poltrona

---

<sup>24</sup> A urbanidade "proporcionou a arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo" (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004, p.18), deu lugar a novas formas de entretenimento e lazer, mas também levou à subordinação da resposta individual à coletiva.

observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição". (CHARNEY & SCHWARTZ, 2004, p.18) É a experiência do cinema antecipada na vivência da viagem de trem.

Além da estrada de ferro, outras formas inéditas de atrações visuais que começam a aparecer especialmente na Europa nas últimas décadas do século XIX ocupam papel semelhante na conformação da modernidade, ao emergirem com a finalidade de distração, entretenimento e lazer, sempre regidas pela lógica visual e pelo princípio do choque, ambos fundamentais à experiência perceptiva na modernidade. "Instituições do visível" que permitem demarcar a "genealogia do olhar moderno". (SANDBERG, 2004, p.365, 362)

Na virada dos séculos XIX-XX surgem inúmeras atrações (cartuns, revistas cômicas e jornais sensacionalistas), que registraram claramente, de um lado, "a nova paisagem de assédio comercial como um tipo de estímulo terrível e agressivo", bem como o caos dos aglomerados das multidões urbanas (SINGER, 2004, p.100), e de outro lado, a "fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade", com ênfase no estranho, sórdido ou chocante, retratando o alarmismo decorrente dos perigos, medos e sobressaltos próprios à nova experiência urbana. (Ibidem, p.98) Sempre rente à lógica do "comércio de choques sensoriais", outras formas de diversão ganharam proeminência neste período. Os parques de diversões especializados em "vistas exóticas, espetáculos de desastres e passeios mecânicos emocionantes", com "concentração de sensações visuais e cinéticas", logo se proliferaram generalizadamente após uma primeira inauguração em 1895. (Ibidem, p.112) Também surgiram os espetáculos burlescos ruidosos e os museus melodramáticos, compondo shows extravagantes ou dramalhões sangrentos e violentos. Na mesma perspectiva do espetacular e explosivo, surgiram os filmes seriados, enquanto as séries sensacionalistas francesas se ocuparam da "superabundância visual e choque visceral" como forma de "anunciar as reviravoltas do novo mundo". (Ibidem, p.114-115) Outra modalidade do visível foram as exposições mecânicas audaciosas, tais como o Globo da Morte, produtoras de

sensações extremas. Também surgiram as atrações curtas, fortes e saturadas de emoção, bem como a comédia-pastelão, os cães adestrados, etc. O melodrama teatral, advindo da era vitoriana, passa do tom patético e moralista, à dimensão acrobática, violenta, espetacular e catastrófica. (SINGER, 2004)

Surgimento de diversões espetaculares, sensacionalistas e de alto impacto sensorial, numa expansão surpreendente do entretenimento até então dirigido à platéia proletária. Formas de divertimento comercial e sensacionalismo popular que dominaram a virada dos séculos XIX-XX, regidas por uma estética do espanto, cuja presença marcará os primeiros filmes do início do século XX, com apelo à intensidade sensorial e à excitação extrema. O nascimento da cultura visual no final do século XIX também foi ancorado pela presença de materiais gráficos, como guias, programas, folhetos promocionais, etc. (SANDBERG, 2004), assim como pela prática policial nas grandes cidades européias, que exibia publicamente os retratos de criminosos profissionais, instituindo "galerias de procurados", implantadas com a "promessa de vigilância universal", mas que atraíram a atenção e a imaginação do público, tornando-se ponto turístico (GUNNING, 2004, p.43,44), num surpreendente desvio de sua função original.

Também os museus de folclore, especialmente os escandinavos, contribuíram para o surgimento da cultura visual. Ante o desenraizamento e à diluição cultural resultantes de um tardio processo de modernização ocorrido especialmente no leste europeu, estes museus visavam reconstruir contextos e cenas, num esforço compensatório de resgate nostálgico dos artefatos culturais. Alcançaram grande aceitação na população e acabaram por dar origem aos museus de história natural e ao ar livre. (SANDBERG, 2004).

Construção de novos "*hábitos de ver*", que passam a estar regidos por um especial "gosto pela distração, pela subjetividade instável, por perspectivas panópticas e pela observação voyeurista" (SANDBERG, 2004, p.362) – típicas dos atuais reality shows. "*Formas de ver*" relativas à "posição do espectador", entendendo a visão como uma "construção social de determinados momentos

históricos", de modo que a "variabilidade histórica" deve ser buscada na "narrativa impressa que interpreta e localiza a prática da representação em um contexto social e discursivo" e não "no olho ou no dispositivo" empregado para concretizar a representação, como no caso da câmera. Uma nova estética e lógica do olhar que funda o princípio da experiência cinematográfica antes mesmo da efetiva consolidação do recurso tecnológico denominado cinema. (Ibidem, p.364)

Originalmente "cinema de atração"<sup>25</sup>, somente após 1906 o cinema comporá uma "integração narrativa", com alto poder de atração sobre o público. Por um lado, pode ser entendido como efeito do amadurecimento da instituição do visível. Por outro, como promotor de nova forma de visualidade, que ressignifica seu elemento propulsor. Respectivamente, perspectiva linear ou circular do olhar. (FLUSSER, 2002) De qualquer modo, dentre as diferentes formas de entretenimento surgidas na virada dos séculos XIX-XX, responsáveis pelo novo hábito de recepção, o cinema vem ocupar lugar de destaque, fixando-se em um local (pois os espetáculos costumavam ser itinerantes), angariou clientela regular. O "fluxo de ar luminoso" do projetor encontra na escuridão das salas de cinema o lugar apropriado para capturar o espectador e fazê-lo participar do rito. "Disso resulta a ambivalência entre o prazer desenfreado que leva ao gozo quando se fica imóvel e a angústia apática de quem permanece ligado à intuição da unidade entre prazer e movimento" (CANEVACCI, 1984, p.33).

Foi assim que os novos ritmos na experiência cotidiana e as novas relações com estímulos impuseram ao homem moderno novas condições não apenas de atenção, mas também de distração e efemeridade das sensações, responsáveis pela fundação do desejo de congelar estas experiências em um momento de representação fixa (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), como também pela "crise generalizada no *status* do sujeito perceptivo" (CRARY, 2004, p.71), devido à radical mudança em sua relação com o campo visual, em uma reordenação decisiva da visualidade, pois o

---

<sup>25</sup> Expressão usada por Tom Gunning, mas citada por Singer (2004, p.114).

observador é aquele que estabelece uma relação de atenção com os objetos, mas também uma relação de distração e exclusão, envolvendo o periférico e marginal, ou ainda, aquilo que não é percebido (CRARY, 2004). Ou seja, há uma "desordem dinâmica inerente ao estado de atenção" (CRARY, 2004, p.90), de tal forma que a lógica perceptiva moderna comporta uma ambigüidade constitutiva: de um lado, "uma lógica de troca psíquica e econômica, de equivalência e substituição, de fluxo e dissolução" e, de outro lado, "uma integridade da visão, uma obsessão pela unidade da percepção para manter a viabilidade de um mundo real funcional" (CRARY, 2004, p.76). Segundo Balandier (1997), tempo e atenção devem ser pensados em termos de rupturas. Segue dizendo (1997, p.195-196) que esta ambigüidade perceptiva tem por base o paradoxo fundamental do homem moderno: "mergulhado em solidão, separação e isolamento em meio à multidão"; constituído em uma "*socialização positiva frágil*, onde coexistem relações de evitação e enfrentamento, onde os outros podem ser reduzidos ao estágio de nocividade", pois, devido à "degradação do tecido social", é produtora de "relações pessoais empobrecidas". Isto porque, seguindo o mesmo autor, "a modernidade abandona o homem" nos transportes coletivos (isolado na multidão) ou individuais (encarcerado nos carros e engarrafamentos); no trabalho (preso a postos, cargos ou funções); nos "processos de racionalidade instrumental" (com predomínio de técnicas produtivas e gerenciais, em detrimento do indivíduo); na "lógica do consumo"; na preponderância da estatística (quanto a índices eleitorais, mercadológicos, etc.); no recente contato digital, de natureza mediada e globalizada, em prejuízo das relações diretas, pessoais e locais, geradoras da ilusão de aproximação nas relações, de redução o isolamento e afastamento.

O homem contemporâneo busca apaixonadamente aproximar as coisas e trazê-las para perto, mas também busca superar-lhes o caráter único, reproduzindo-as. É assim que as técnicas reprodutivas foram exigidas na modernidade, como recurso de produção de imagem para atender à crescente necessidade do homem de possuir o objeto (BENJAMIN, 1987). Por outro lado, segundo Canevacci (1984,

p.34), num incessante impulso por superar a própria existência, a sociedade constituiu modos de “*negar seus horrores*, apresentando-os como *entertainment*”.

Massimo Canevacci (1984, p.34) diferencia imagem técnica e imagem tradicional. A imagem técnica é produzida por aparelho, de modo que é fruto do texto científico, um “produto indireto de textos”. Já as imagens tradicionais precedem os textos. Conclui que “as imagens tradicionais imaginam o mundo, [enquanto que] as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo”. Para ele (1984, p.25), todas as representações miméticas (mito, teatro, fábula, religião) “pretenderam não apenas *capturar*, mas também *ser a realidade*”. Com o cinema não foi diferente, especialmente por seu poder em provocar o envolvimento da percepção. Assim, a análise fílmica “deve alcançar o máximo de distanciamento possível em relação à obra singular... a fim de compreender o enigma fílmico [relativo] a seu poder de atração”.

## 2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO

O cinema é imagem em movimento. Ao ser analisado, a metodologia deve seguir os princípios investigativos que lhe são próprios. Foi assim que Miguel Rojas Mix, com seu *El Imaginario: civilización y cultura del siglo XXI* (2006), constituiu-se como referencial metodológico fundamental para esta pesquisa, mas em diálogo com Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété, com seu *Ensaio sobre a análise fílmica* (2002), bem como Pierre Francastel, em *Imagem, visão e imaginação* (1983), dentre outros.

Nesta pesquisa, o objetivo é investigar as interpretações e construções conceituais do risco e da violência presentes no filme *Cidade de Deus*. Em cinema, os conceitos e mensagens são transmitidos por meio de recursos técnicos, estéticos e linguísticos, de modo que estes recursos também se tornam objeto de uma análise conceitual.

A presente análise é feita através do diálogo com outras duas produções cinematográficas e uma acadêmica, referidas ao mesmo contexto sócio-histórico-cultural: favelas do Rio de Janeiro em fins do Século XX, as contingências urbanas e suas implicações nas relações de risco e violência. Contexto urbano presente ainda hoje nas grandes metrópoles brasileiras. De um lado, estão os filmes *Notícias de uma Guerra Particular*, lançado em abril de 1999, e *Tropa de Elite*, de outubro de 2007. De outro lado está a produção acadêmico-científica de Alba Zaluar, resultante de pesquisas realizadas na comunidade Cidade de Deus nos anos 80 e 90, e publicadas em fins dos anos 90. Trabalho que contém relatos de moradores – traficantes e não-trafficantes – e observações da pesquisadora, com aparato teórico e conceitual, mas também assentado em impressões extraídas do longo convívio com esta comunidade.

O diálogo com a obra antropológico-etnográfica desta autora, aqui tomada como permanente interlocutora e consultora analítica, bem como a proposta de realizar uma imersão nas imagens fílmicas analisadas, justificam parte do título desta pesquisa: *uma etnografia fílmica*.

### 2.3.1 Análise Fílmica

...desbastar pedaço da realidade  
com o machado da lente.  
EISENSTEIN, 2002, p.45.

Um filme é um meio de expressar uma mensagem, transmitida através do conteúdo presente no enredo e nos diálogos, mas também por meio dos elementos formais que o constituem, próprios à imagem, som e estrutura fílmica, especialmente quanto a planos, enquadramento, ângulo, sequência, voz *off* ou *in*, etc. Para além de buscar os significados ocultos que o filme carrega, trata-se de identificar os elementos sensoriais nele presentes, enquanto experiência visual e sonora.

Trabalho que exige rigorosa atenção a detalhes e é o que diferencia a análise fílmica da análise de uma produção literária.

Com a finalidade de explicar o funcionamento ou mensagem presente em um filme, o processo de análise parte da decomposição, separação ou descrição do material para, então, estabelecer as relações existentes entre estas partes. Ou seja, feita a desmontagem do material, isolando seus elementos, busca-se a articulação entre eles, num exercício de reconstrução, sem distanciar-se do próprio filme. Este é propriamente o trabalho de interpretação.

Uma análise cinematográfica propriamente dita centra-se no espaço fílmico. Adota uma perspectiva de análise externa ao filme quando visa identificar de que forma o cinema pode promover novos olhares sobre o mundo, partindo dos princípios presentes em sua realização, que implica um vasto conjunto de relações: sociais, políticas, culturais, econômicas, etc. Mas a análise também pode partir de um prisma interno ao filme, considerado em si próprio e quanto a seu autor, desde o histórico de produção de seus realizadores, suas posições ideológicas e sua visão de mundo. A primeira delas foi adotada nesta pesquisa.

Analisar um filme exige uma etapa prévia de desmontagem de sua unidade fílmica, com vistas a extrair-lhe os elementos constitutivos. Processo de decomposição, do qual se retira um conjunto de elementos que se distinguem do próprio filme. A decupagem é o procedimento para realizar esta tarefa, num caminho inverso àquele já realizado quando da montagem e produção do filme. Isto porque, quando da feitura do filme, a decupagem é o instrumento utilizado para construir uma lógica narrativa, estabelecendo os planos e sínteses necessários para contar uma história. Já no processo de análise, a decupagem é o recurso metodológico que permite selecionar as imagens que melhor representam o tema investigado e as categorias de análise.

A decupagem analítica consiste em descrever as cenas detalhadamente, o que é facilitado pelos atuais recursos audiovisuais, que permitem interromper e retomar a sequência do filme, bem como visualizar a imagem em câmera lenta (*slow*



*motion*), recortando fotogramas e identificando pormenores que muitas vezes passam despercebidos na recepção direta da projeção, ou são apreendidos de modo subliminar. É um trabalho quase artesanal, que pode ser feito em relação ao filme como um todo ou com respeito a determinados recortes, mas sempre com o necessário distanciamento do analista em relação ao filme.

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para 'desconstruí-lo' e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.15).

A este respeito cabe exemplificar com uma das cenas analisada logo adiante (em 4.4). Na cena da galinha, que abre o filme, há um corte que introduz o personagem que seguirá fazendo a narração do filme. O rapaz (Buscapé) caminha com o amigo (Barbantino) pela rua, fala sobre o risco que pretende correr para fazer uma foto que poderá ser seu passaporte para a "cidade", cujo significado será revelado na sequência: conseguir emprego em um jornal. Nessa passagem, um *outdoor*<sup>26</sup> ocupa momentaneamente o lugar de protagonista da cena, o que não é facilmente captado em um primeiro contato com a película, mas que se evidencia no exercício da decupagem. Assim, a análise depende da extração da cena do contexto geral do filme, para então proceder ao aprofundamento necessário à análise. Processo que demanda um segundo movimento, em sentido contrário, num esforço de reconstrução, que é uma espécie de "volta ao filme" (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 15), estabelecendo os elos e associações entre os elementos que foram isolados e o filme como um todo. Recurso reconstrutivo absolutamente distinto do trabalho de criação e montagem do filme propriamente dito. "O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista" (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.15). Procedimento correspondente a uma nova criação, mas

---

<sup>26</sup> Conforme análise que consta no item 4.4, no *outdoor* está escrito "Sistema Nacional de Habitação. Governo Carlos Lacerda. Cidade de Deus, Jacarepaguá".

com o cuidado de não estabelecer um outro filme, pois “os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise, [pois] o filme é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (Id Ibid, p. 15).

A análise de um filme, não depende diretamente da intenção do diretor ao produzi-lo, pois o discurso cinematográfico e audiovisual torna-se autônomo em relação à sua construção, uma vez que o efeito depende do filtro estabelecido pela percepção do observador. A intenção dos produtores torna-se obsoleta assim que a fita é aberta ao público, pois novos sentidos e compreensões surgirão. De certa forma, há um abismo entre a intenção quando de sua feitura e a forma como é interpretado quando de sua recepção e consumo (RIBEIRO, 2003).

Por outro lado, "quando vemos um filme não temos eleição sobre o modo de ver, [pois] o ponto de mirada, o ponto de vista da câmera se converte no nosso" (ROJAS MIX, 2006, p.37). A câmera é o olho que determina o que a plateia vê, embora cada espectador receba a imagem segundo seus próprios arranjos e associações.

A imagem é uma forma de representação do objeto. Enquanto tal, presentifica o objeto representado, mas jamais o contém em presença. Assim como a palavra, a imagem também é a presença de uma ausência. Ela está composta por elementos visíveis e outros que estão ocultos. O que é visível corresponde à vontade e intenção do emissor. Mas nem tudo está contido no campo da intencionalidade, o que justifica o olhar investigativo dos produtos imagéticos.

Como acontece com o filme *Cidade de Deus*, diretor e roteirista (Fernando Meireles e Bráulio Mantovani, respectivamente) muito já falaram sobre o que pretendiam transmitir com a realização do filme. Dizem que, basicamente, queriam ampliar a visibilidade dos moradores das favelas e de suas condições de vida, mas reconhecem que o filme apresenta apenas um recorte dessa realidade, um determinado ponto de vista, o que é inevitável, uma vez que a totalidade é inapreensível, pois nem a palavra, nem a imagem podem dizer ou representar tudo. Trata-se sempre de um recorte, um determinado ponto de vista.

Já o segundo elemento na composição da imagem, seu "currículo oculto" (ROJAS MIX, 2006, p. 230), não é tão fácil de ser apreendido, o que justifica o trabalho analítico de leitura e interpretação, sujeito às condições sociais de sua recepção, de tal modo que cada disciplina, cada campo teórico, interroga as imagens segundo seus próprios critérios e interesse (ROJAS MIX, 2006, p. 232).

Segundo Francastel (1983), a percepção da imagem conta com a participação de três fatores: a realidade sensível que produz o estímulo, a percepção propriamente dita e o imaginário que circunscreve a cada um deles. Ou seja, em toda análise entra em questão o imaginário presente na conformação das imagens, mas também o imaginário implicado em sua apreensão e interpretação. "Um objeto artístico não é nunca apenas um fenômeno estético. Ele está incrustado na realidade humana e social, através de uma rede complexa de relações" (Francastel, 1983, p.24).

A sociedade não é propriamente *mostrada* em um filme, senão que *encenada*. "O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real" (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 56). Neste exercício, o filme constitui-se como um *ponto de vista* sobre o mundo, enquanto reflexo ou recusa de determinados elementos da sociedade. O filme "estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (...), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista" (Id ibid, p. 56).

### 2.3.2 "Entrevista à Imagem"

"Entrevista à imagem" é a proposta metodológica formulada por Miguel Rojas Mix e apresentada em extensa obra intitulada *El Imaginario: Civilización y cultura del siglo XXI*, que aqui será posta em diálogo com alguns outros autores.

A forma de entrevista nos parece particularmente apta porque traduz em perguntas, análises, teorias e métodos de investigação sofisticados... e os translada do abstrato, (...) do teórico da disciplina, ao concreto, ao

fenômeno visual. Descreve as estruturas da experiência sensorial tal e como se apresentam na consciência (ROJAS MIX, 2006, p.231).

Alguns autores dizem que é necessário escutar a imagem, outros afirmam que ela deve ser lida. De qualquer forma, ambos referem a imagem como um texto: falado ou escrito. Mas também as duas perspectivas evidenciam o papel ativo do receptor, na medida em que sua participação é exigida na construção dos sentidos veiculados pela imagem, uma vez que o sentido só está contido em germe na imagem, não está pronto ou acabado, de tal forma que é possível dizer que abre-se a inúmeras interpretações, quase tantas quantos forem seus observadores. Isto implica reconhecer o papel ativo do observador no ato da apreciação imagética, o que contraria a concepção passiva acerca da recepção. Caráter polissêmico da imagem, que autoriza inúmeros sentidos e interpretações (ROJAS MIX, 2006, p. 230), a ser considerado ao proceder o deciframento de suas sutilezas e seu "currículo oculto".

Texto e leitura dizem respeito ao campo da escrita e da letra. Assim, para ler imagens é necessário identificar os signos linguísticos empregados, seus códigos enunciativos. Os autores concordam que é necessário endereçar-lhe perguntas e entrevistá-la, pois "a imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas" (MAUAD, 1996, p.10). Processo de desmontagem para extrair os "mecanismos de sedução" e "de fascinação" que a constituem, os quais utilizam "recursos retóricos" específicos, que devem ser levantados e contemplados na análise (ROJAS MIX, 2006, p.99).

O texto imagético tem estrutura de "mosaico": apresenta inúmeras informações ao mesmo tempo e abre-se a uma diversidade de leituras, que varia de acordo com o léxico mobilizado em cada leitor. Leitura que, partindo da experiência sensorial, identifica a estrutura da imagem quanto à forma, linguagem, conteúdo, intenções e finalidade. Assim sendo, a entrevista à imagem permite pôr de manifesto sua dimensão oculta (ROJAS MIX, 2006).

Mas, assim como falamos em um idioma que nos antecede e se nos impõe, sem que possamos deliberar a respeito, também o acesso à mensagem veiculada pela

imagem está condicionado aos enredamentos sociais que determinam nossa percepção. Assim, uma obra plástica que, por exemplo, atravessa os tempos não será recebida, percebida e interpretada da mesma forma nos diferentes momentos históricos. Sociedades e culturas diferentes de uma mesma época também apresentam importantes diferenças em seus *hábitos de ver e de perceber*.

A visão de mundo do artista é a matriz expressiva da composição da imagem, de tal forma que "a visão do real com desiguais modalidades de representação que expressam propostas visuais contrárias, tem que ver com o modo como se constrói e se visualiza a realidade social: perspectiva de classe, racismo, machismo, etc." (ROJAS MIX, 2006, p.241). Para uma exploração do imaginário deve-se considerar que o objeto imagem está diretamente relacionado à imagem mental – que combina diversas informações –, desde sua produção, até sua recepção: dois momentos distintos da efetiva constituição da imagem, pois o ato de sua produção não estanca as nuances interpretativas que comporta. Ao contrário, abre-se a uma diversidade de novas leituras, pois depende também das imagens mentais que aciona no observador, uma vez que perceber é "receber por um dos sentidos imagens, impressões ou sensações externas; é tomar consciência da imagem a partir da reação emotiva que nos provoca" (Ibidem, p.241).

Cada imagem informa sua lógica interna. Associa as convenções e códigos de sua gramática formal, com as funções simbólicas próprias à mensagem que contém. A informação presente na imagem só alcança sentido no contexto e nas circunstâncias de sua recepção, que está intimamente relacionado às expectativas e ao conhecimento referencial do observador. A recepção da mensagem contida na imagem está intimamente relacionada com o ponto de vista empregado em sua composição, que depende do ângulo e do objetivo de sua apresentação.

A obra imagética retrata a visão que uma sociedade tem si mesma. Representa um modo de pensar e avaliar a própria realidade vivida, sua estrutura, funcionamento, princípios, concepções e avatares. Mais que mera reprodução da

realidade, é sua interpretação, o que comporta um modo de pensar e entender o vivido, que é socialmente constituído.

Por outro lado, a experiência visual também participa da constituição da imagem mental do objeto quando de sua recepção. Não funciona como um registro fotográfico, pois o impacto que a imagem produz no receptor envolve a ativação do banco de dados que compõe sua memória, produzindo rearranjo desta organização mental, de tal forma que a experiência visual direta depende das conexões que estabelece com o conhecimento previamente acumulado quanto ao objeto percebido. Conhecimento adquirido enquanto experiência de um "cidadão deste mundo", o que caracteriza a recepção do objeto como um re-conhecimento. A produção da imagem se dá pela associação entre a cultura ou arquivo mnemônico do receptor e o elemento percebido, de tal forma que não há equivalência entre o momento visual e a imagem mental, pois o estímulo visual funciona como acionador do acervo mental daquele que capta a imagem. Assim, a interpretação não depende unicamente da imagem e seus elementos, senão que depende em grande medida dos dados que aciona no receptor, conjugação da qual resulta a construção da imagem enquanto tal.

### 2.3.3 Esquema de Análise

A proposta metodológica de Miguel Rojas Mix (2006, p. 243 e segs.) está alicerçada em sete etapas: a *natureza do documento*, a *descrição*, o *contexto histórico*, a *interpretação*, a *comunicação*, o *plano*, bem como o *ponto de vista*. Proposta que fundamenta o trabalho analítico com os mais variados tipos de imagem, sendo que aqui interessa o que diz respeito à imagem cinematográfica.

A primeira etapa corresponde à identificação da *natureza do documento*. Quando o documento é a imagem cinética, sua natureza corresponde ao gênero, que vai da ficção ao documentário, do drama à comédia, entre outros. O fato de ser nacional ou estrangeiro também é relevante. Esta delimitação de campo é o que

permite a formulação das questões endereçadas à imagem, bem como a linguagem empregada.

A etapa seguinte é a *descrição*, que comporta três fases: técnica, temática e estilística (Rojas Mix, 2006, p. 248). Em cinema, a fase técnica corresponde à catalogação do filme, sua ficha técnica: título da obra, nacionalidade, nomes de diretores, produtores, roteiristas e elenco, etc. (conforme consta adiante, em 2.4).

Na fase temática procede-se a análise dos detalhes, dos símbolos e dos diferentes atributos que compõe a imagem. Ocupa-se do material representado quanto ao tema, conteúdo, mensagem e significação, que se articulam entre si, mas não são sinônimos. Um tema pode expressar conteúdos diferentes de acordo com a época e lugar, assim como pode ter significações distintas e mensagens diversas (Rojas Mix, 2006, p. 257). O resumo que acompanha a ficha técnica dos três filmes aqui analisados aborda o conteúdo e tema das produções, mas não necessariamente mensagem e significados, os quais são extraídos mediante análise interpretativa.

O título e o texto da obra costumam indicar seu tema, mas nem sempre é assim. Também é necessário identificar a relação existente entre o texto e a imagem, que Rojas Mix apresenta segundo quatro posições, mas aqui nos interessam duas delas: a ancoragem, que canaliza “um sentido entre todas as significações possíveis” (Id *ibid*), o que implica o caráter polissêmico da imagem; e a função de passagem ou sucedâneo, que são as legendas que fazem o papel de narrador (recurso que é usado nos três filmes aqui colocados em diálogo).

Rojas Mix (2006, p. 260) indica que “para conhecer o significado da imagem convém analisar quatro grandes campos: temas e motivos; figuração e atributos; símbolos e alegoria; imagem temática descritiva e imagem narrativa”. No primeiro deles, o tema é o assunto, enquanto que os motivos são os subtemas. A relação entre figura e atributos em geral se refere à parte que representa ou explica o todo (como é o caso da *Boca dos Apês*, em *Cidade de Deus*, analisado no item 4.2). O símbolo, por sua vez, “é uma coisa ou uma realidade que remete ou representa

convencionalmente a outra”, “dá à imagem uma significação, comunica uma convenção” (Rojas Mix, 2006, p. 261), enquanto que a alegoria “é a personificação de conceitos abstratos por meio de figuras” (id ibid), como acontece com o Outdoor, analisado em 4.4. Por fim, a imagem temática descritiva representa um tema, sendo que na imagem narrativa prevalece a ação. Enquanto “uma mostra, a outra conta” (id ibid).

A terceira fase de descrição é a estilística e refere-se à gramática formal, própria a cada cultura. Fase que se encarrega de examinar “os aspectos morfológicos [da imagem]: perspectiva, volume, composição, cor, linhas de força, luz, escala”, bem como “os arquétipos de beleza. Elementos que configuram especificamente a linguagem plástica de cada cultura” (Rojas Mix, 2006, p. 275). É o que permite “entender a sintaxe visual, as leis de organização dos elementos formais” (Id ibid). Permite definir os meios de comunicação usados pelo artista, o que no cinema diz respeito ao roteirista, à direção e atores.

Embora intimamente relacionadas e compondo-se mutuamente, a análise sintática da imagem antecede a interpretação. Ao analisar a proposta sintática da obra é necessário distinguir a dimensão plástica (cor, forma, espaço, perspectiva, etc.) da dimensão icônica (figuras e motivos), mas também averiguar como se integram entre si, de modo a produzir uma determinada mensagem. Em cinema e também em fotografia, “a hierarquização do espaço se realiza principalmente através da ‘profundidade de campo’” (Rojas Mix, 2006, p. 278), enfatizando um plano, em detrimento de outro, destacando motivos e personagens, lugares e ações. O olho percebe a profundidade dimensionando a proporção dos objetos à medida que se distanciam em relação ao ponto de mirada. Intensidade, matiz e luminosidade também servem para indicar distâncias, posições ou protagonismo momentâneo.

Espaço e perspectiva, volume e profundidade, são representados mediante “escalonamento de planos, superposições, distribuições: laterais e centrais, transparência, escalas e ritmos das figuras; (...) constituem um sistema de representação espacial em duas dimensões” (Rojas Mix, 2006, p. 277). Em



superfícies bidimensionais, a perspectiva cromática é um dos recursos que permite representar o espaço. A variação na intensidade e claridade da cor é responsável pelo efeito de distância ou profundidade. Os tons quentes habitualmente são usados para marcar a luz e os frios servem para indicar a sombra. No caso da fotografia, mas também do cinema, “o foco cria uma zona claramente destacada e, na medida em que aumenta a distância, [produz] uma progressiva dissimulação” (Rojas Mix, 2006, p. 280). A perspectiva recorre à ilusão de ótica e equivale a uma dimensão virtual, que “sugere um âmbito tridimensional em uma superfície bidimensional” (id ibid).

Rojas Mix (2006, p. 278) afirma ainda que “em fotografia e cinema a hierarquização do espaço se realiza através da ‘profundidade de campo’, uma zona fica focada e o resto borrado, fixando a importância de motivos e personagens, ou assinalando quem é nesse momento o portador da ação ou tem a palavra”.

“O que em pintura chamamos espaço, em fotografia e cinema o designamos por campo, fora de campo, plano e ponto de vista” (Rojas Mix, 2006, p. 284), sendo que “campo é a porção do espaço representado, enquanto que fora de campo [é] todo o espaço ao redor” (id ibid). Ambos dependem do conjunto de convenções sócio-culturais ou “enciclopédia mental”, segundo denomina Rojas Mix.

Estas considerações sobre espaço, profundidade, campo, etc., dizem respeito à *descrição estilística*, mas também à etapa relativa a *plano*, no sentido de *proxemia*, que é o espaço pessoal que os indivíduos estabelecem em relação a outros, que se expressa através da distância física dos corpos e é determinada principalmente pela cultura, situação social e de gênero. A análise de imagens pode se dar em diferentes planos. Rojas Mix enfatiza sete: documental, operativo, estético, diacrônico, simbólico, subliminal e ideológico.

O documental diz respeito ao que a imagem denota ou representa, ou ainda, “o ‘que é’ da imagem” (Rojas Mix, 2006, p. 372). O plano operativo refere-se ao valor da imagem: político, comercial, religioso, etc. O plano estético implica o estilo, o belo, a agradabilidade e aceitação, mas enquanto referidos à sua historicidade, pois

estes valores cambiam com o tempo. Em se tratando de obras em determinados momentos históricos, o plano diacrônico comporta “o significado que a imagem tem mantido ou como se transforma” no decorrer do tempo (Rojas Mix, 2006, p. 372). No plano simbólico estamos no campo dos símbolos, emblemas, alegorias, atributos, dentre outros tantos elementos próprios à linguagem simbólica. “É o currículo visível do ícone, porque é reconhecido como a vontade do emissor. O sentido da obra se encontra nos pequenos detalhes” (Rojas Mix, 2006, p. 374).

*Plano* é também um dos conceitos fundamentais na produção de um filme, de tal modo que a principal pergunta de um diretor é quanto aos pontos de corte, pois são eles que estabelecem os tipos de plano (Rojas Mix, 2006, p. 285): o geral, que é de conjunto, como acontece com as imagens do primeiro tempo da história em *Cidade de Deus*; o médio, que corta a figura na altura dos quadris; o americano, que corta a imagem pelo joelho; etc. Ao se perguntar sobre os pontos de corte, o diretor decide o enquadramento, o recorte que delimita a imagem e o que será visto pelo espectador. Isto é feito mediante escolha do plano e ângulo de filmagem. Decidir o plano é estabelecer a distância entre a câmera e o objeto, o que também define o lugar de onde o espectador observa a cena, compondo uma determinada mensagem. Entretanto, “a visão sempre é uma questão de poder ver ou querer ver” (Rojas Mix, 2006, p. 374).

Outra etapa na investigação de imagens é o *contexto*, que implica o propósito da imagem, enquanto mensagem visual, pois “é no contexto que a informação adquire sentido, na medida em que permite conhecer e reconhecer” (Rojas Mix, 2006, p. 298). Enquanto “informação processada” (id *ibid*), a imagem é uma forma de conhecimento e não apenas um documento.

Há que observar o contexto interno e externo da imagem. O contexto interno diz respeito à lógica da imagem, que é de natureza formal e obedece às convenções e códigos simbólicos relativos a cor, forma e espaço. “A lógica interna pode situar-se fora da realidade ou desenvolver-se como uma crônica mais ou menos verdadeira, mas referido a ela” (Rojas Mix, 2006, p. 302). Ou seja, “a lógica da imagem pode não

responder à lógica histórica” (Rojas Mix, 2006, p. 301), podendo constituir-se como um anacronismo.

Já o contexto externo corresponde ao mundo circundante, à realidade objetiva que compõe a mensagem. Pode ser verificado enquanto imediato ou mediato. O primeiro diz respeito à ocasião de criação da imagem, enquanto que o segundo refere-se ao efeito ou reação que produz quando de sua recepção. São dois tempos que compõe o entorno da imagem.

O contexto imediato é o momento histórico, corresponde ao “estado do entorno no momento da realização da obra, quem a realizou e que relação tem com sua história pessoal, se a tem” (Rojas Mix, 2006, p. 307). Diz respeito às vinculações do autor com os fatos sócio-históricos nos quais está inserido: profissionais, ideológicos, políticos, religiosos, etc. Por isso, o primeiro passo na análise de imagens é a datação do documento. “No marco do contexto imediato é preciso analisar como se cristalizam as criações culturais desde uma realidade histórica, o tipo de criatividade e o imaginário que elas engendram” (Rojas Mix, 2006, p. 311). Mas também “podemos abordar a realidade histórica desde a análise das criações culturais” (id *ibid*).

Quanto ao contexto mediato, há que analisar as condições de apreciação de imagem de cada época, cultura ou grupo social, pois no decorrer do tempo a imagem se vê submetida a muitos processos. “A informação possui um valor relativo na medida em que só tem sentido no contexto e [segundo] a circunstância do sujeito que a recebe. Depende das expectativas e do conhecimento referencial” (Rojas Mix, 2006, p. 314). E mais:

no processo de leitura da imagem é difícil distinguir o que ela nos dá do que nós complementamos. Philostratos facia dizer a seu herói Apolônio que nada pode entender a um cavalo ou a um touro pintados se não sabe como são por natureza essas criaturas. Toda imagem representa um chamado à imaginação visual e deve ser complementada para ser entendida. Este é o processo de reconhecimento (id *ibid*).

A etapa seguinte é a *interpretação*, relativa à argumentação e à ideologia. A primeira refere-se ao esforço empregado para provar uma determinada proposição, enquanto que a segunda diz respeito ao “conjunto de ideias e imagens fundamentais que caracterizam o pensamento e a visão de uma pessoa, coletividade ou época, de um movimento cultural, religioso ou político, etc.” (Rojas Mix, 2006, p. 320).

Primeiramente deve-se verificar se o ícone é argumental, para então desvelar os argumentos que carrega e o encadeamento que o compõe. A pergunta pela argumentação é aberta e inesgotável, uma vez que as significações subjacentes cambiam nas diferentes épocas. A argumentação pode ter conotação direta ou indireta. O segundo caso corresponde à mensagem subliminal.

Por outro lado, além do caráter estrutural, a gramática formal está saturada de ideologia, que se verifica no traçado, forma e distribuição espacial, que carregam significações sociais e morais. Por exemplo, o tamanho de um personagem pode ser uma referência de hierarquia, esquema representativo que depende da estrutura cultural em que está inserido o autor, razão pela qual um mesmo tema pode ser tratado de diferentes modos, de acordo com o contexto histórico vivido pelo artista.

Segundo Rojas Mix (2006, p. 326), “a ideologia de uma imagem não é seu conteúdo. Toda imagem independente de sua qualidade, é uma obra ideológica, uma ideologia ilustrada, uma ideologia feita imagem”. Mas segue dizendo que “também a qualidade é ideologia. O prazer ou a sensação estética estão em relação direta com a ideologia artística do espectador e aquela que reflexa a obra (beleza ideológica)” (id *ibid*). A ideologia está condicionada pelos marcos culturais e conformações sociais. “Quando comunicamos pela imagem não só mostramos a natureza do objeto, senão que também transmitimos nossa atitude com respeito [a ele]” (Rojas Mix, 2006, p. 327-328).

Para analisar a *comunicação*, há que averiguar suas funções referenciais: denotação e conotação. A função denotativa “implica o funcionamento de três códigos culturais: de percepção das formas, de representação analógica e de denominação” (Rojas Mix, 2006, p. 365). Quando se trata de códigos desconhecidos,

enigmáticos ou com sentidos perdidos no tempo, “a denotação simplesmente constata a forma” (id *ibid*).

A conotação refere-se ao efeito que produz no interlocutor, uma vez que “desloca o sentido mais além da referência imediata, o que abre a imagem a um leque de interpretações” (Rojas Mix, 2006, p. 366). A conotação confere significações à imagem, incorporando-se ao conjunto denotativo. Ambas dependem dos dados visuais da imagem – composição, organização formal, etc. –, mas também da forma como a imagem é recebida, que depende da memória e cultura do observador.

Rojas Mix (2006, p. 369) acrescenta que o impacto que a imagem produz no observador é um dado importante para avaliar sua função comunicativa. Pode ter “função expressiva, quando traduz ideias, sentimentos e intenções do emissor”. Ao motivar, interpelar, solicitar ou condicionar o destinatário, trata-se de imagem com função impressiva. Sua função é referencial quando apenas descreve algo, enquanto real ou imaginário. Também pode ter função patética, de *phatos*, que diz respeito ao que afeta ou comove, enquanto tocante. Quando tem dimensão estética ou lúdica, trata-se de imagem com função poética. Por fim, a função metaicônica “permite à imagem falar de si mesma” (id *ibid*), que diz respeito à gramática da imagem.

A análise relativa à comunicação também pode se deter no sentido explícito ou implícito da imagem, quanto ao que nela há de manifesto ou latente, respectivamente.

Finalmente, o *ponto de vista* é a etapa que se refere a “como se situa o autor na tomada da imagem”, em termos ideológicos ou culturais. Rojas Mix (2006, p. 377) apresenta três posições do criador: enquanto onisciente, que está presente em toda parte, transita por pontos de vista em diferentes situações no espaço e no tempo, assim como de um a outro personagem; como espectador exterior, apresenta o que se revela na aparência evidente; o criador subjetivo se posiciona desde o personagem, o que em cinema corresponde à câmera subjetiva.

A eleição do ponto de vista condiciona o argumento e também a recepção da mensagem, pois “tudo é questão de ângulo e objetivo” (Rojas Mix, 2006, p. 377).

O ponto de vista pode ser subjetivo ou objetivo, correspondendo, respectivamente, à narração em primeira pessoa, enquanto “experiência do mundo”, ou em terceira pessoa, equivalente “a uma descrição do mundo” (Rojas Mix, 2006, p. 379). No primeiro caso, a pergunta que constitui a obra refere-se ao próprio autor; no segundo, o ponto de partida é uma pergunta sobre o objeto. “Toda obra reproduz uma [determinada] visão” (Rojas Mix, 2006, p. 378) e conta com o “banco de representações mentais” do observador (Rojas Mix, 2006, p. 380).

## 2.4 FICHA TÉCNICA E RESUMO DOS FILMES DISCUTIDOS

Conforme já indicado em alguns momentos acima, nesta pesquisa, a análise do filme *Cidade de Deus* foi realizada mediante diálogo com outros dois filmes nacionais: por um lado, Notícias de uma Guerra particular, por outro, Tropa de Elite. A seguir estão o resumo e a ficha técnica de cada uma destas três produções.

### 2.4.1 *Cidade de Deus*

**Lançamento:** 30 de agosto 2002

**País:** Brasil

**Gênero:** Drama

**Duração:** 2 horas e 10 minutos

**Roteiro:** Bráulio Mantovani

**Autor do Livro adaptado:** Paulo Lins

**Direção:** Fernando Meirelles e Kátia Lund

**Direção de Fotografia:** Cesar Charlone

**Direção de Arte:** Tulé Peake

**Montagem:** Daniel Rezende

**Produção:** Walter Salles, Donald Ranvald e Andrea Barata Ribeiro

**Produtora:** 02 Filmes e VideoFilmes

**Distribuidora brasileira:** Imagem Filmes

**Elenco:** Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phelipe Haagensen, Seu Jorge, Matheus Nachtergaele, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Darlan Cunha, Alice Braga, Berenice Rodrigues, Paulo Lins, Jefechander Suplino, entre outros

**Preparação de atores:** Guti Fraga

**Figurino:** Bia Salgado e Ines Salgado

**Maquiagem:** Anna Van Steen

**Música composta por:** Antonio Pinto

**Trilha Sonora:** Antonio Pinto e Ed Côrtes

**Tema(s) do filme:** Favela e polícia brasileira, tráfico de droga, violência urbana e criminalidade

O filme teve inúmeras indicações em Festivais de Cinema e em alguns deles ganhou como Melhor Filme, Direção, Roteiro, Direção de Fotografia, Som e Edição. Concorreu ao Oscar em 4 categorias, mas não levou a estatueta. É uma adaptação do livro de mesmo nome, de autoria de Paulo Lins, lançado em 1997. Morador desta comunidade e assessor da antropóloga Alba Zaluar na pesquisa sobre “Crime e Criminalidade nas Classes Populares” realizada em Cidade de Deus entre 1986 e 1993, Paulo Lins soube traduzir em obra literária seu vivido e depoimentos que colheu nesta pesquisa. Com a primeira edição surgiram críticas quanto à veracidade dos nomes dos personagens, levando o autor a substituí-los na 2ª edição, em 2002 – ano em que o filme foi lançado, mantendo os nomes originais.

O protagonista da história é a comunidade Cidade de Deus, que surgiu nos anos 60 e na década de 80 tornou-se um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro. Livro e filme apresentam de forma dramática o surgimento e desenvolvimento da criminalidade e da guerra pelo controle do tráfico de drogas neste território.

Em ambos, a narrativa é apresentada em três tempos. No livro, a extensão das frases (longas ou curtas) marca a diferença no ritmo de vida presente em cada

um dos tempos. No filme, o espectador é levado de um a outro tempo, em permanente movimento circular, cuja distinção é marcada pela cor, ritmo musical, amplitude ou estreiteza dos espaços, obtidos graças ao uso de lente aberta ou fechada.

A história é narrada por Buscapé (vivido por Alexandre Rodrigues no filme), menino negro e pobre, morador da favela, que fala no presente e em primeira pessoa. Ao longo da narrativa acompanhamos sua trajetória, como também de vários outros personagens, que nos fazem acompanhar o nascimento e desenvolvimento desta comunidade. São histórias particulares de personagens e também de lugares, como é o caso da Boca dos Apês, um dos principais pontos de venda de droga da região. Personagens e lugares que, a cada vez, assumem o papel de protagonista temporário, numa demonstração de que suas histórias estão a serviço da história do lugar, ao mesmo tempo em que a comunidade se constitui a partir destas histórias particulares.

No filme, somos conduzidos pelo olhar sensível e amedrontado do garoto, olhar que também lhe possibilita um destino diferente de seu irmão e de tantos outros amigos e conhecidos que ingressam no mundo do crime. Esta perspectiva é o que dá humanidade à narrativa em meio a tanta violência, pois oferece ao espectador um ponto de vista interno e crítico, com a vivacidade e esperança de quem convive com a violência, sem necessariamente ceder a ela, apesar do evidente empuxo a praticá-la.

O filme inicia com uma festa na laje. Música, gente dançando, bebendo e cozinhando, galinhas mortas e depenadas, enquanto outras, amarradas, aguardam o momento de serem sacrificadas. Acompanhamos a fuga de uma delas, seguida por uma voz masculina que ordena “Pega a galinha aí gente!”, dando início a uma caçada animada, com um bando de garotos e homens armados correndo entre becos para apanhá-la. Em paralelo estão dois jovens que caminham por ruelas da favela e conversam sobre a decisão de um deles em fazer uma determinada foto. Ele carrega uma câmera fotográfica pendurada no pescoço e, paradoxalmente, diz que preferia não fazer a tal foto, ao mesmo tempo em que não poderia não fazê-la,



pois poderia ser seu passaporte para viver fora da favela. Os dois contextos caminham independentemente até se encontrarem, colocando o jovem fotógrafo frente à ave em fuga. Ele então se posiciona para atender a ordem de apanhá-la, ficando com o bando à sua frente e, sem o saber, a polícia em sua retaguarda. É quando então ele inicia a narrativa dizendo: “A fotografia podia mudar minha vida, mas na Cidade de Deus se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. Sempre foi assim, desde que eu era criança”. Com esta frase e com um giro de câmera de 180° somos conduzidos deste terceiro tempo da narrativa – início dos anos 80 – para o primeiro – meados dos anos 60, quando começamos a escutar a história da Cidade de Deus.

Com o giro de câmera e evidente variação nas características da imagem (que passa das cores vibrantes para o sépia), estando com a mesma postura física – corpo inclinado para frente e braços ligeiramente abertos –, o narrador agora é um garoto de mais ou menos 10 anos, está como goleiro junto à trave em um campo de futebol de chão batido. O jogo é interrompido pela chegada animada de três jovens, que logo são rodeados pela garotada, em sinal de absoluta admiração. Um deles se dirige ao jovem goleiro narrador, demonstrando preocupação com sua segurança. É Marreco (Renato de Souza), seu irmão mais velho, que se esforça para mantê-lo longe do mundo do crime, embora ele próprio protagonize a ameaça local. Buscapé logo seguirá dizendo, ao referir-se ao mais animado e cercado dos três jovens: “Esse cara aí é o Cabeleira (Jonathan Haagensen). Pra eu começar a contar a história da Cidade de Deus eu preciso começar por ele. [...] O famoso Trio Ternura fez história em Cidade de Deus. [...] Naquele tempo eu pensava que os bandidos do Trio Ternura eram os mais perigosos do Rio de Janeiro, mas eles não passavam de um bando de pé de chinelo”.

Além de Cabeleira e Marreco, o bando contava com a participação de Alicate (Jefechander Suplino), que mais adiante representará a saída da criminalidade por meio da religiosidade, encenada de forma quase mística, sendo a única a se concretizar no decorrer de toda a trama, fato que não chega a ser enfatizado pela

narrativa. Personagens do primeiro tempo da história, que alcançam a admiração de grande parte dos garotos da região, o que se revela ao acompanharem animadamente o Trio em um assalto à mão armada a um caminhão de gás, com lenços cobrindo o rosto, no estilo dos faroestes americanos. O motorista é tratado com violência, mas a comunidade é agraciada com distribuição da carga. O toque de humor e ingenuidade dá um tom romântico ao episódio, que quase nos faz esquecer de que estamos assistindo a uma cena de violência, mas também antecipa a diferença entre a criminalidade deste tempo e a que está por vir.

A próxima ação criminosa praticada pelo grupo, que só será revelada mais adiante, em um dos giros cíclicos da narrativa, é uma das mais impactantes do filme. O assalto ao Motel é planejado de forma inconsequente, estando os jovens sentados entre pilhas de material de construção e brincando com armas como se fossem de brinquedo. Cena que incorpora um quarto integrante: Dadinho (Douglas Silva) é um menino negro, visivelmente interessado em compor o bando, mas por ser ainda uma criança, encontra resistência por parte de Marreco, irmão de Buscapé. Resistência que Dadinho confronta ostensivamente. O assalto acontecerá ao entardecer, novamente em tom cômico que confere certa leveza a uma ação armada: os assaltantes conversam descontraidamente com funcionários e usuários do motel, num intercurso quase pueril. Deixam o local atendendo o aviso que entendem receber de Dadinho, deixado em vigia do lado de fora. Em fuga, serão surpreendidos pela forte investida da polícia, demorando a entender que tamanha movimentação policial se deve à chacina ocorrida no Motel, só revelado mais adiante: Dadinho os afugentara do local do assalto para poder entrar e “se divertir”, assumindo a cena com fúria assassina. Só mais tarde este desfecho estampará a tela de forma estarrecedora.

O garoto será também o autor do assassinato de Marreco, quando este aparece em fuga após ter sido flagrado pelo marido da mulher com quem mantinha encontros picantes. O close em sua expressão de sarcasmo odioso ao atirar em Marreco torna-se uma das imagens emblemáticas do filme. Cena de violência

gratuita por parte do personagem, que se repetirá com frequência no terceiro tempo da narrativa. É o que acontece quando invade e toma posse da famosa Boca dos Apê. Anuncia seu novo nome de forma arrogante – “Que Dadinho o que! Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!” – e atira na perna de Neguinho (Rubens Sabino), gerente do ponto. Esta é a ocasião em que o enredo dá lugar a mais uma volta elíptica para contar a história deste apartamento, contando como os elementos característicos de cada período, que se constitui como o principal e mais cobiçado ponto da comunidade. Mais tarde, como retaliação pelo tiro que levou na perna, Neguinho fará uma emboscada a Zé Pequeno durante o baile funk de despedida de Bené (Phelipe Haagensen): bandido boa praça, amigo de infância de Zé Pequeno, seu braço direito e único capaz de conter suas ações furiosas. Bené decide deixar a bandidagem para viver ao lado de Angélica (personagem de Alice Braga) em um sítio, cultivando a terra e plantando maconha. O desfecho da vingança de Neguinho é catastrófico, pois erra o alvo e mata Bené, o camarada do conceito, que em seu baile de despedida foi capaz de reunir todos os diferentes grupos da comunidade. Ao morrer, deixa de exercer a função apaziguadora junto a Zé Pequeno, que surge mais furioso do que nunca. A punição de Neguinho chegará em breve, com seu corpo e da mulher encontrados em uma vala.

É também neste baile que pela primeira vez veremos a humilhação a que Zé Pequeno submeterá Mané Galinha (personagem de Seu Jorge), levando-o a despir-se na pista de dança. Personagem trabalhador e “do bem”, com vigorosos princípios morais e éticos, dá conselhos a Buscapé e Barbantinho em certa ocasião, mas que será obrigado a assistir imóvel o estupro de sua namorada realizado por Zé Pequeno, assim como o ataque à sua casa e família. Revoltado e com desejo de vingança, passará a integrar o grupo que rivaliza com Zé Pequeno, liderado por Sandro Cenoura (personagem de Matheus Nachtergaele). Realizando assaltos a mão armada e impondo aos colegas o critério de proteção aos trabalhadores, Mané Galinha será responsável pelo assassinato de um segurança de banco. A cena é presenciada pelo filho do policial, reabrindo o ciclo da vingança, anteriormente

protagonizada pelo próprio Mané Galinha. Para vingar-se, o garoto se candidatará ao grupo de Cenoura, até que, durante a cena final, quando há confronto entre os dois grupos rivais, terá a oportunidade de assassinar o responsável por sua orfandade.

Movimento cíclico que compõe as pequenas histórias individuais e que se faz representar na estrutura circular da trama. O destino de Zé Pequeno segue a mesma lógica: acaba assassinado brutalmente pelos garotos da Caixa Baixa, assim como ele próprio fez com Marreco, uma década antes.

Por outro lado, o livro traz a história de um homem negro que mata e esquarteja o recém-nascido branco, por ser a confirmação da traição da esposa, que recebe os pedaços do filho em uma caixa de sapato, como punição. Cena que não ganha espaço na tela, por sua dimensão aterrorizante, segundo comentam o diretor e roteirista no *making of* do DVD original. Mas o filme é marcado por outra cena duplamente violenta. Diante das queixas de comerciantes, Zé Pequeno reage com violência aos pequenos furtos praticados pela Caixa Baixa, grupo de meninos entre seis e dez anos. Acuados pelo grupo de traficantes, um deles, aos prantos, precisa escolher entre levar um tiro na mão ou no pé. Em seguida, para provar sua filiação ao grupo, Zé Pequeno exige que Filé com Fritas, garoto com 10 ou 12 anos, escolha e mate um dos outros meninos. Um dos jovens do bando tenta dissuadir Zé Pequeno, oferecendo-se para a tarefa, sem sucesso. Com lágrimas nos olhos, Filé com Fritas atende a ordem, assinando de forma absurda seu ingresso no mundo do crime.

Pelo menos dois personagens do primeiro tempo da história não alcançam destaque no filme: Maracanã, enquanto mulher forte, que decide acolher Cabelera depois da chacina no Motel; Toro, o policial honesto e firme, que se opõe à corrupção de alguns colegas, inclusive de seu companheiro de ação, que forja provas para incriminar o jovem trabalhador que matam por engano na ação após a chacina no Motel.

Após percorrer ciclicamente os dois primeiros tempos da história, o filme encerra retornando à cena de abertura, desde o ponto em que Buscapé se coloca em posição para agarrar a galinha em fuga e é a ocasião em que se inicia a guerra entre os dois bandos. Buscapé e Barbantinho conseguem abrigar-se, enquanto a polícia bate em retirada. Resultam inúmeras mortes, mas Zé Pequeno sobrevive e foge. Presenciando esta fuga, Buscapé sai em disparada até encontrar o ponto estratégico para suas fotos derradeiras: o achaque feito por policiais a Zé Pequeno, que então é deixado sozinho e logo se vê rodeado pelos garotos da Caixa Baixa. Com sua habitual arrogância, exige dos garotos ações para recuperar o dinheiro que pagou aos policiais. Sozinho, sem retaguarda de seu bando, Zé Pequeno nem percebe que está em desvantagem. O telespectador só ouve os tiros que se seguem ao grito de um dos meninos: “ataque soviético nele!” Som que é seguido da comemoração que diz “a Boca é nossa!”, iniciando novo ciclo da violência, com um comando ainda mais jovem e mais feroz.

O desfecho da trama apresenta a escolha com a qual Buscapé se defronta ao selecionar a foto que entregará ao jornal: o achaque feito pelos policiais lhe garantiria uma boa quantia em dinheiro e uma vaga como fotógrafo jornalístico, ao mesmo tempo em que seria sua sentença de morte; a foto de Zé Pequeno assassinado concederia alguma oportunidade menor, mas sem risco de vida. Escolhe a vida!

#### 2.4.2 Notícias de uma Guerra Particular

**Lançamento:** 14 de abril de 1999 (Brasil)

**País:** Brasil

**Gênero:** Documentário

**Duração:** 56 minutos

**Roteiro:** João Moreira Salles e Kátia Lund, com participação de Rodrigo Pimentel

**Direção:** João Moreira Salles e Kátia Lund

**Direção de Fotografia:** Walter Carvalho

**Montagem:** Flavio Nunes

**Produção:** Raquel Freire Zangrandi

**Distribuidora:** Miramax Films e VideoFilmes

**Elenco:** Rodrigo Pimentel, Hélio Luz, Paulo Lins, Itamar Silva, Carlos Luis Gregório, Nilton Cerqueira

**Música composta por:** Antonio Pinto

O documentário foi lançado em 1999, com pesquisa realizada nos dois anos anteriores junto à Favela Santa Marta, uma das comunidades do Rio de Janeiro. Foi idealizado, originalmente, como um programa para televisão para discutir a violência e o tráfico de drogas na cidade carioca. Em 2000 foi o vencedor do V Festival Internacional de Documentários denominado *É tudo verdade*, testemunhando sua intenção de manter-se fiel à realidade. O título, *Notícias de uma Guerra Particular*, é extraído da fala de um dos entrevistados, o Capitão de polícia Rodrigo Pimentel, colaborador no roteiro do filme.

Aborda o cotidiano de traficantes e moradores, em interface com a presença da polícia. Presença que, apesar de seu caráter ostensivo, se revela como frágil representação do poder do Estado.

Investiga a construção da violência e sua relação com o medo e insegurança presente na população, face à ineficiência ou até ausência do Estado e à segregação por parte da sociedade em geral. A violência é apresentada desde três óticas: os traficantes, com seus recrutados e recrutadores; os demais moradores da favela, que são os trabalhadores; e também a polícia. Traz depoimentos impactantes de integrantes de cada um destes três grupos. Apresenta imagens da polícia militar, com seus treinamentos táticos e suas ações no morro. Expõe cenas da movimentação do mundo do tráfico entre os becos da favela, mas também de jovens detidos em instituições correcionais.

A estrutura documental é estabelecida mediante quatro recursos fundamentais. Primeiramente, pela narrativa em *off* e em tom jornalístico, que abre a

sequência já no primeiro minuto relatando o volume e destino da droga apreendida no Rio de Janeiro, bem como as consequências para os envolvidos nesta prática e sua estrutura organizativa. Em segundo lugar, por recorrer a letreiros como dispositivo de conexão e coerência narrativa, mediante inserção de frases norteadoras, apresentadas de dois modos: em tela preta e com letras brancas, recortando a sequência, acompanhada do som dos antigos projetores de “slides”, compondo subtítulos; mas também através de legenda sobreposta à imagem, visando identificar os personagens, com seus nomes ou apelidos, atividade e outras informações importantes (data de prisão, morte, etc.), ou para apresentar instituições ou lugares. Outro recurso é o uso de entrevistas com integrantes dos três grupos envolvidos. Depoimentos que descrevem a própria favela, a movimentação do tráfico, o cotidiano doméstico dos moradores, especialmente pela voz de um casal, Janete e Adão. Mas também retratando a aridez do mundo do trabalho, representada por uma entregadora de Jornal, Hilda, que levanta às duas e meia da manhã para fazer seu trabalho e atender a família. Algumas participações de personalidades públicas se destacam: do então chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, Hélio Luz, que deixou o cargo três meses após conceder a entrevista, tornando-se deputado estadual mais tarde, conforme revela o penúltimo subtítulo em tela preta, com o qual se encerra o documentário; de um dos fundadores do Comando Vermelho, José Carlos Gregório, conhecido como “Gordo”, que ao final declara as inúmeras ações armadas que encabeçou, mas sem com elas fazer história, pois “o crime não é história”; do Capitão Rodrigo Pimentel, do BOPE, que mais tarde tornou-se comentarista de segurança na Rede Globo; e, ainda, a participação de Paulo Lins, autor do romance *Cidade de Deus*, que deu origem ao filme homônimo que é objeto de análise nesta pesquisa. Por fim, como quarto recurso documental, temos a presença de imagens de arquivo, especialmente de documentos policiais ou jornalísticos.

Traz relatos impactantes, embora nada inéditos: a entrada no mundo do crime tem se iniciado cada vez mais cedo, o que é dito com aparente normalidade pelos

garotos entrevistados; a ação policial, mesmo envolvendo morte, é entendida pela polícia como “cumprimento do dever”; os moradores, por sua vez, se veem no centro do fogo cruzado, ameaçados pelos criminosos, mas também pelo Estado, enquanto representado pela força policial. População que se encontra dividida e em conflito, pois muitas vezes encontra proteção por parte do comando do tráfico e ofensiva por parte da polícia, numa curiosa e assustadora inversão de papéis. Abandonada e esquecida pelo poder público, a comunidade encontra apoio entre os traficantes, que auxiliam em situações emergenciais, especialmente em questões de saúde. Crescimento desordenado, descompromisso com o atendimento à saúde, com a educação e segurança, são as condições propiciadoras da ascensão de um “Estado paralelo”. Desatenção por parte do Estado e falta de garantia quanto aos direitos dos cidadãos, deixando o espaço que foi ocupado pela empresa do tráfico.

De modo crítico, Hélio Luz, ex-chefe da Polícia Civil, diz que a polícia precisa manter os excluídos sob controle, garantindo a sociedade injusta. Sociedade que, por sua vez, critica a corrupção policial. Mas a sociedade está disposta a pagar o preço para eliminar a corrupção? Começar pelas pequenas coisas cotidianas: infrações de trânsito; direitos iguais para todos; para repressão às drogas, invadir barracos na favela, mas também apartamentos nos bairros nobres.

Segundo o Capitão Rodrigo Pimentel (do BOPE), na relação entre polícia, traficante e morador, vivemos “essa *guerra particular*: a polícia mata um traficante, o traficante fica com ódio e mata um policial; a polícia revida e mata um traficante”. É o ciclo interminável da violência e da falta de uma presença efetiva do Estado.

### 2.4.3 Tropa de Elite

**Lançamento:** 12 de outubro de 2007

**País:** Brasil

**Gênero:** Ação, drama, suspense

**Duração:** 1 hora e 55 minutos



**Roteiro:** José Padilha, Rodrigo Pimentel e Bráulio Mantovani

**Direção:** José Padilha

**Direção de Fotografia:** Lula Carvalho

**Direção de Arte:** Tulé Peake

**Montagem:** Daniel Rezende

**Produção Executiva:** Eliane Soares e James Darcy

**Produção:** Marcos Prado e José Padilha, por Zazen Produções Audiovisuais Ltda

**Distribuidora:** Universal Pictures e The Weinstein Company

**Elenco:** Wagner Mora, André di Mauro, Alexandre Mofatti, Bruno Delia, Caio Junqueira, Cintia Rosa, Fábio Lago, Maria Ribeiro, Nathalia Dill, Marcelo Vale, Thiago Mendonça, entre outros

**Figurino:** Cláudia Kopke

**Maquiagem:** Martin Macias Trujillo

**Música composta por:** Antonio Pinto

**Trilha Sonora:** Pedro Bromfman

**Som Direto:** Leandro Lima

**Efeito Especial:** Phil Neilson e Bruno Van Zeebroeck

**Tema(s) do filme:** Polícia brasileira, BOPE, mundo do crime e tráfico de drogas

Lançado com grande repercussão em 2007, depois de algumas curiosidades no processo de filmagem (o sequestro da equipe e roubo de armas cenográficas) e de lançamento (a circulação pela internet de cópia pirata às vésperas da estreia), *Tropa de Elite* alcançou vários prêmios em 2008: Urso de Ouro, no Festival de Berlim; assim como de melhor Ator (Wagner Moura) e Ator Coadjuvante (Milhem Cortaz, como Capitão Fabio), melhor Filme, Fotografia, Direção, Edição, Maquiagem, Som, Efeitos Especiais e de audiência.

A trama se passa em 1997 e tem como personagem central o Batalhão de Operações Policiais Especiais do Rio de Janeiro: o BOPE. Tem como narrador o Capitão Nascimento (personagem de Wagner Moura): comandante de uma das equipes da Tropa de Elite. Traz seu drama e convicção pessoal, bem como de

outros dois aspirantes ao comando da Polícia Militar: Neto e Matias (personagens de Caio Junqueira e André Ramiro, respectivamente).

A sequência narrativa é auxiliada por letreiros apresentados em tela preta, dividindo em subtítulos, assim como também acontece em *Notícias de uma Guerra Particular*, o que parece visar uma aproximação ao caráter de documentário.

Assim como acontece no filme *Cidade de Deus*, a narrativa não é linear. A cena de abertura apresenta um baile funk na favela, com música no estilo “pancadão”, tem uma viatura da polícia percorrendo as ruas, enquanto Neto e Matias correm armados por becos escuros, até se posicionarem para observar à distância o encontro de policiais com traficantes. Segue-se o disparo realizado por Neto, enquanto Matias o interpela aos gritos. Chega uma viatura do BOPE e o Capitão Nascimento desce aos berros, interditando o acesso de um grupo de PMs que os aguardavam ao pé do morro. Ocasão em que um dos policiais comenta ironicamente com os colegas, provocando risos: “Faca na caveira e nada na carteira!” Caveira é o símbolo do BOPE.

É então que o narrador se apresenta ao espectador, acrescentando que está há muito tempo nesta guerra e já cansando dela. A sequência da trama é interrompida e retrocede seis meses para contar a história que desencadeou as circunstâncias do confronto armado presente na cena de abertura.

Capitão Nascimento busca um substituto para seu posto, visando deixar a linha de frente da corporação, em razão da chegada do primeiro filho e da insistência da esposa grávida, Rosane (personagem de Maria Ribeiro).

Com a missão de apaziguar e controlar a situação no Morro do Turano, em razão da estada do Papa João Paulo II no Rio de Janeiro dentro de alguns meses, o Capitão Nascimento é designado para chefiar uma equipe para realizar este serviço. Embora em desacordo com os motivos da empreitada, obedece à ordem, uma vez que “missão dada é missão cumprida”, conforme anuncia em dado momento da narrativa.

Entre sarcasmo, tiradas cômicas e frases de efeito, que caíram no gosto popular na ocasião de seu lançamento nos cinemas, o enredo aborda a corrupção da polícia militar e a dinâmica do sistema. O narrador nos alerta que “a polícia depende do sistema e o sistema não trabalha para resolver os problemas da sociedade. O sistema trabalha para resolver os problemas do sistema!” Falando sobre o poder do armamento do tráfico, o narrador diz ainda que “é burrice pensar que numa cidade como o Rio de Janeiro os policiais vão subir favela só pra fazer valer a lei. Policial tem família. Policial também tem medo de morrer. É por isso que nessa cidade todo policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite, ou vai para guerra”.

Por outro lado, o enredo retrata a austeridade do treinamento para os candidatos a integrar as equipes do BOPE, bem como o tom doutrinário presente no coro entoado durante os treinos: “Homens de preto qual é sua missão?... Entrar na favela e deixar corpo no chão!” Entretanto, o rigor dos treinamentos é anunciado como estratégia para desestimular os fracos, mas especialmente os corruptos. Cenas que revelam a brutalidade presente nestes treinamentos, como também em muitas ações nos morros. Em dado momento, já ao final, o narrador reconhece estar agindo indevidamente ao constranger moradores, priorizando a apreensão de marginais, mas atribui esta medida às condições do sistema – ter que limpar o trabalho mal feito que a Polícia Militar realiza – e à tensão de sua missão particular: encontrar um substituto para seu posto.

Paralelamente, segue-se a história de Neto e Matias, dois amigos de infância, aspirantes a oficiais da Polícia Militar, que, decididos a combater o crime, acabam se deparando com a burocracia e corrupção policial. Decepcionados com a PM convencional, impressionam-se com a eficiência do esquadrão do BOPE que os encontra durante a ação intempestiva que realizaram ao tentar proteger o Capitão Fabio, um de seus comandantes, que, embora também corrupto, mantém um relacionamento amistoso com a dupla.

É neste contexto que os dois policiais decidem inscrever-se para o curso de formação da Tropa de Elite, movidos pelo desejo de fazer cumprir a lei e deter bandidos. O Capitão Fabio os acompanha, mas com o objetivo de se proteger da retaliação de seu comandante e colegas, corruptos como ele, embora justifique seus atos como de menor gravidade.

Matias é um jovem policial negro, honesto e intelectual, que cursa faculdade de direito e enfrenta um dilema pessoal na convivência com os colegas: jovens brancos, de classe média alta, usuários de droga e críticos da instituição policial. Entre discurso e prática de consciência social e defesa das comunidades, estes jovens não demonstram compreensão das reais circunstâncias envolvidas no tráfico. O romance de Matias com uma colega o leva a condescendências criticadas pelo narrador, como na ocasião em que não se posiciona ao presenciar os colegas usando maconha enquanto realizam um trabalho acadêmico.

Neto é um policial muito jovem, impulsivo e decidido a fazer justiça. É ele que toma a iniciativa de resgatar o Capitão Fabio e quem faz o disparo que dá início ao tiroteio que compõe a cena de abertura. Morre em uma emboscada dirigida a Matias. O cerimonial de seu enterro e a intensidade da presença de familiares e colegas de corporação é comovente. A cena é seguida de passeata feita em razão da morte dos dois jovens universitários. Diz o narrador: “Ninguém faz passeata quando morre policial. Protesto é para morte de rico. Quando eu vejo passeata contra violência, parceiro, eu tenho vontade de sair metendo porrada!”

O grupo de traficantes é chefiado por Baiano, o comandante do morro que se diz protetor da comunidade, mas mata de forma cruel um garoto de seu bando que cede à pressão da polícia e delata um companheiro. Reserva destino semelhante a dois jovens universitários de classe alta, como represália pela emboscada que resultou na morte de Neto, sem saber que se tratava de um integrante do BOPE, o que já soube que acabaria por selar seu destino. A cena de sua morte traz o tom suicida do mundo das drogas, pois o traficante se limita a pedir que não atirem em seu rosto, de modo a preservar seu enterro. Cena que também

revela, de forma surpreendente, o que parece ser o princípio da formação de um comandante do BOPE: em se tratando do comando do crime, tomar a decisão de atirar no prisioneiro, mesmo já detido.

### CAPÍTULO 3

## URBANIDADE MODERNA E FAVELA – CONTEXTUALIZAÇÃO

### DO *LOCUS* QUE SUSTENTA O MATERIAL EMPÍRICO

*É inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar formas aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados.*

CALVINO, 2003, p.38-39.

Na Grécia antiga, as esferas pública e privada estavam nitidamente separadas e distinguidas. A primeira era o mundo da política, da liberdade e da igualdade, vivido por meio do discurso, da palavra e da ação. A segunda era o espaço da vida doméstica, do mundo econômico e da satisfação das necessidades, alcançada, se preciso, pelo uso da força e da violência.

A *polis* foi inventada pelos gregos como o espaço público para a convivência democrática, *locus* da busca da imortalidade e permanência na memória dos homens. Mundo político, regido pela persuasão e pela arte da retórica. Uma distância abissal o separava do mundo doméstico e privado – lugar das mulheres, crianças e escravos –, mas essencial à realização das condições necessárias à sobrevivência, e, assim, indispensável à participação livre na *polis*, ao pleno exercício da convivência com os pares que permitia alcançar a tão prezada eternidade, só alcançada em uma existência entre iguais – que eram poucos.

O desaparecimento do abismo que os antigos tinham que transpor diariamente a fim de transcender a estreita esfera da família e 'ascender' à esfera política é fenômeno essencialmente moderno. Esse abismo entre o privado e o público ainda existia de certa forma na Idade Média, embora houvesse perdido muito da sua importância e mudado inteiramente de localização. (ARENDT, 1999a, p.43)

A esse respeito, Zaluar e Alvito (2004, p.16) escrevem:

Muitas mudanças ocorrem no imaginário associado à cidade moderna, entre as quais a perda de importância da ação política no espaço público. Esta provavelmente é consequência do surgimento da sociedade de massas ou

da convivência, na mesma cidade, de milhões de pessoas, fato totalmente estranho à experiência urbana na Grécia antiga. Por isso, nos tempos modernos, perde força o sonho dos homens, nos tempos clássicos, de ingressar na esfera pública 'por desejarem que algo seu fosse mais permanente que suas vidas terrenas', escapando do destino dos escravos que viviam obscuros e 'morreriam sem deixar vestígio algum de terem existido' (apud ARENDT, 1999). Era essa a principal característica, aliás, da escravidão nos tempos antigos: o escravo não tinha direito à palavra e, portanto, à superação da obscuridade.

Zaluar e Alvito (2004) concluem perguntando: "Teriam os homens (e as mulheres), nas cidades modernas, deixado inteiramente de lado a busca, mesmo que vã, da fama, da glória ou daquilo que os gregos chamavam de 'imortalidade'? Teriam se tornado escravos?"

Pergunta que não deve ser recebida como mero exercício de retórica e de fatalismo, mas sim em sua dimensão de denúncia ou até de diagnóstico. Todavia, vale observar que, se a busca de fama de fato não tem acontecido nos termos da política clássica<sup>27</sup>, tampouco a busca pela imortalidade e eternidade, no sentido em que acontecia na *polis* grega, será que isto significa que ela realmente não está presente na atualidade? Não estará percorrendo caminhos diversos do passado, em um movimento de natureza perversa?

Ao que tudo indica, vivemos um tempo em que os homens buscam a fama em lugar da glória, o sucesso em vez do reconhecimento, a riqueza e não a eternidade, o lucro em detrimento da imortalidade, obtidos pela competição e até mesmo pelo combate e enfrentamento, regidos pela força e violência, sem lugar para a persuasão e a retórica presentes no mundo grego, quando eram exercidas por meio da palavra e do discurso. Ou seja, liberdade e igualdade que, não encontrando lugar no âmbito social e político contemporâneo, se alastra feito praga pelo terreno econômico, em um empuxo ao consumismo, buscado a qualquer custo e cada vez de forma mais imediatista.

---

<sup>27</sup> Por intermédio da arte da retórica, pelo exercício do discurso e da persuasão, pelo uso da palavra e pela ação, que tem como princípio de base a "arte de usar a palavra certa no momento certo".

Mundo dominado por uma ilusão liberal de igualdade para todos em condições de extrema desigualdade, escamoteada pela promessa de inclusão, que não alcançando a dimensão social que realmente importa, consagra-se ao nível do consumo. Assim, o problema da modernidade, especialmente no último século, para além da tão criticada exclusão, está no falso discurso de inclusão regido pelas leis de mercado e de consumo, em lugar dos direitos e do verdadeiro reconhecimento de cidadania (MARTINS, 2003).

Algumas formas sociais modernas não se encontram em períodos históricos precedentes – tais como o sistema político do estado-nação, a dependência por atacado da produção de fontes de energia inanimadas, ou a completa transformação em mercadoria de produtos e trabalho assalariado. Outras [formas] têm apenas uma continuidade especiosa com ordens sociais pré-existentes, [como é o caso das cidades]. Os modernos assentamentos urbanos freqüentemente incorporam os locais das cidades tradicionais, e isto faz parecer que meramente expandiram-se a partir delas. Na verdade, o urbanismo moderno é ordenado segundo princípios completamente diferentes dos que estabeleceram a cidade pré-moderna em relação ao campo em períodos anteriores (GIDDENS, 1991, p.16).

Os personagens que encenam o enredo da atual "situação social adversa" não são mais aqueles encontrados nas fábricas e indústrias, mas sim aqueles que "estão nas ruas, nas favelas e cortiços, nas invasões, nos bairros miseráveis da urbanização patológica que o novo desenvolvimento econômico produziu". (MARTINS, 2003, p.34) Ou seja, se até pouco menos de um século, os personagens da trama da adversidade se definiam por suas condições de trabalho, atualmente passaram a ser definidos pelo lugar de residência, em um percurso "classificatório" que vai do trabalhador ao morador, típico deste último tempo da urbanidade moderna.



### 3.1 O URBANO E A MODERNIDADE

*Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai,  
que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve.  
Contudo, existe uma ligação entre eles.*  
CALVINO, 2003, p.61.

Pesquisas em regiões urbanas modernas resultam em conclusões opostas: assinalam o "declínio da comunidade" e a "natureza anônima da vida urbana"; ou então enfatizam as "novas formas de vida comunal" proporcionadas pelas cidades modernas – perspectiva que aposta nas manobras do coletivo para fazer frente às circunstâncias da modernidade. Diferença que opõe o *comunal* e o *social*; o *impessoal* e o *pessoal*; o *estado* e a *sociedade civil*: caráter excludente e dicotômico, cujo problema é a descaracterização da dialética inerente a cada um destes termos. (GIDDENS, 1991, p.118-119)

É fato que, em condições de modernidade, as relações sociais não estão mais delimitadas pelo espaço local: processo de globalização possibilitado pela criação dos novos meios de transporte (estrada de ferro) e de comunicação (telefone, telégrafo, cartaz, panfleto, etc.), pela invenção da fotografia, pelo surgimento e difusão de "sistemas simbólicos" ("sistemas peritos" e "fichas simbólicas", especialmente o dinheiro), pela invenção e universalização do relógio mecânico – responsável pela "uniformidade na mensuração e organização social do tempo" e pela "padronização em escala mundial dos calendários", só concluídos no século XX. (GIDDENS, 1991; CHARNEY; SCHWARTZ, 2004; GUNNING, 2004) Entretanto, segundo Balandier (1997, p.170),

No momento em que o estrangeiro e longínquo nos parece mais familiar, o que está próximo fica mais estranho, menos compreensível, por causa das mudanças acumuladas e rápidas. No interior das nossas sociedades e das nossas civilizações, alguns espaços traçados pela modernidade emergem como terras ignoradas; temos de nos engajar na descoberta dessas regiões do Inédito.

Afirma ainda que "os movimentos da modernidade revelam o 'exótico' dentro de nossas próprias sociedades; quer dizer, setores mal definidos, mal conhecidos de um grande número de sujeitos" (BALANDIER, 1997, p.172). Caso dos guetos norte-americanos e das favelas presentes nos grandes centros urbanos brasileiros. As favelas – com elevada concentração populacional, geralmente constituídas por moradias improvisadas – delimitam cenários que se tornaram atraentes a inúmeras pesquisas científicas, ao turismo e a mega-produções artísticas (musicais e cinematográficas).

Giddens (1991), por outro lado, assinala a mútua influência entre regiões espacialmente distantes, de modo que a prosperidade ou o empobrecimento de determinada localidade urbana pode estar diretamente afetado por circunstâncias experimentadas por outra região situada no lado oposto do planeta: caso das guerras, das crises financeiras e do petróleo, das quedas de bolsas de valores, dos acordos políticos, dos sistemas de produção adotados, etc. Complicadas redes econômicas globalizadas que interferem também na estrutura e funcionamento das redes sociais de localidades em "conexões de presença-ausência", sem que para isso tenham mantido contato face a face: fenômeno de "desencaixe" nos termos de Giddens, decorrente da universalização das relações no mundo moderno, responsável pela *familiaridade do distante e estranhamento do próximo*, em uma contradição que é típica da globalização e, conseqüentemente, das condições da modernidade.

O dinheiro tem sido apontado por inúmeros autores como um dos grandes responsáveis por este processo de alongamento das relações e sua extensão no tempo. Recorrendo a Keynes e Simmel, Giddens (1991, p.32) apresenta-o, de um lado, como "meio de distanciamento tempo-espço", pois possibilita "transações entre agentes amplamente separados no tempo e no espaço", até mesmo entre o proprietário e sua propriedade, dando lugar a uma mobilidade e independência sem precedentes na história. O dinheiro aparece com o poder de cobrir distâncias. Por outro lado, assinala que ele é também "um meio de vincular tempo-espço, associando

instantaneidade e adiamento, presença e ausência" (Ibidem, p.32), o que permite transações simultâneas a longas distâncias.

Assim, tempo e espaço ocupam lugar central nas análises da modernidade em diferentes autores: separação e "transformação do tempo e do espaço", segundo Giddens (1991); "realidade e temporalidade fragmentadas", segundo Balandier (1997); "deslocamento no tempo e no espaço", segundo Margaret Mead (1970) [apud Balandier (1997)].

O *ritmo*, o *escopo* e a *natureza* das transformações ocorridas nos modos de vida e instituições modernas podem ser considerados desde o prisma da *extensio-nalidade* – proporções e dimensões das formas de interconexão social – quanto na perspectiva da *intensionalidade* – relativa às características pessoais e íntimas de nossa existência cotidiana. Muitas das formas sociais modernas não estavam presentes em épocas precedentes, como é o caso do estado-nação enquanto sistema político quase universalizado; da transformação do trabalho e seu produto em mercadoria; da dependência de fontes de energia; etc. Todavia, em alguns casos há uma aparente continuidade da ordem social precedente, especiosidade que é o caso da cidade:

os modernos assentamentos urbanos freqüentemente incorporam os locais das cidades tradicionais, e isto faz parecer que meramente expandiram-se a partir delas. Na verdade, o urbanismo moderno é ordenado segundo princípios completamente diferentes dos que estabeleceram a cidade pré-moderna em relação ao campo em períodos anteriores. (GIDDENS, 1991, p.16)

Os contatos em cenários urbanos modernos são quase sempre relativamente efêmeros, caracterizados pelo entrecruzamento rotineiro de multidões, o que exige a "desatenção civil" ou a "interação desconcentrada" assinalada por Goffman (apud GIDDENS, 1991, p.86) – atitude de abaixar os olhos, com a correspondente posição e postura corporal, demonstrando cuidadosamente ausência de intenção hostil, especialmente ao transitar por ruas e bairros considerados perigosos.

O reconhecimento da regularidade dos encontros com estranhos em lugares públicos é responsável pela adoção de "mecanismos protetores mútuos", tal como o "estranhamento polido" – característico do Processo Civilizador, conforme investigação

de Norbert Elias (1994) –, pois tais encontros e interações também são reconhecidos como potencialmente sujeitos a adversidades. Ou seja, "uma falta de confiança elementar na possível intenção dos outros leva o indivíduo a evitar cruzar olhares, o que poderia precipitar um envolvimento potencialmente hostil". (GIDDENS, 1991, p.86) Situação representada em *Cidade de Deus*, quando do encontro de trajetórias opostas entre, de um lado, Zé Pequeno e seu grupo, e de outro, Mané Galinha e sua namorada. Uma tábua sobreposta a uma poça d'água define a trilha por onde transitar, resultando inevitavelmente no encontro frontal, ocasião em que a jovem mantém os olhos abaixados, em explícita manifestação de receoso distanciamento. A escuridão da noite é acentuada de forma avassaladora pela negritude que passa a ocupar a tela, escuridão violada ritmicamente por brevíssimos **FLASHS** de imagens que se introduzem como lâminas cortantes a desvelar o horror dos momentos então vividos pelo casal. A cena insinua de forma brutal a violência do estupro sofrido pela jovem, enquanto o namorado – Mané Galinha – é forçado a assistir e, assim, testemunhar a força e poder do algoz: Zé Pequeno.

Entretanto, Giddens (1991) relativiza estes perigos, pois, apesar das possibilidades de ataque ou assalto, dos riscos e perigos do cotidiano, os níveis e extensões da violência física nos meios urbanos modernos são significativamente menores do que foram em muitos cenários pré-modernos de dimensões semelhantes.

De qualquer forma, os perigos e temores, os riscos e a violência devem ser considerados à luz da voz de Canevacci (1993, p.36) quando afirma que "*tudo é cultura* num contexto urbano (a poluição, a criminalidade ou as novas seitas religiosas)", entendendo que a cidade comunica através dos "palácios do poder público e das residências particulares, dos monumentos e do tráfego, da organização do espaço e das simples lojas", e não apenas por "sua riqueza artística, comercial ou industrial". Isto porque "a cidade se caracteriza pela sobreposição de melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisões cujo conjunto, simultâneo ou fragmentário, comunica o sentido da obra". (Ibidem, p.18) Assim, em sua polifonia, a cidade é como um coro feito de uma "multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam", superpõe, isolam e

contrastam (Ibidem, p.17), em uma comunicação dialógica, que inclui o observador, pois "não somente vivemos '*nela*', mas também somos vividos '*pela*' cidade. A cidade *está em nós*" (Ibidem, p.37), participamos dela como atores e/ou como espectadores, em uma mútua composição e interferência, pois "as memórias biográficas elaboram mapas urbanos invisíveis". Ou seja,

uma cidade se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim que o nosso relacionamento com ela é restabelecido. O que faz com que a cidade se anime com as nossas recordações. E que ela seja também *agida* por nós, que não somos unicamente espectadores urbanos, mas sim também atores que continuamente dialogamos com os seus muros, calçadas, curvas, ângulos, esquinas, edifícios, etc. (CANEVACCI, 1993, p.22).

Conforme Richard Sennett demonstra em *Carne e Pedra*, o espaço arquitetônico e a visualidade constituinte da antiga Roma e da moderna Nova York estão intimamente enlaçados com os princípios norteadores das comunidades sociais que as compõe. A história da cidade está feita da história e da cultura que a rege e que lhe dá vida. Está formada pelos fundamentos relacionais e pelos trânsitos de poder e submissão vigentes.

### 3.2 O RIO DE JANEIRO SOB O PRISMA DO SURGIMENTO DA FAVELA

*Cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe...*  
CALVINO, 2003, p.24.

*O objeto da representação  
– por exemplo, uma cidade como São Paulo –  
não pode ser a reprodução da (própria) cidade.*  
CANEVACCI, 1993, p.101.

Fundada no século XVI, a cidade do Rio de Janeiro passa por inúmeras transformações ao longo do tempo. Principal porto do país – responsável pela quase totalidade das exportações e importações da época –, em 1763 torna-se o centro administrativo da colônia portuguesa, acarretando diversas mudanças em seu papel

político. Processo de transformação política que será significativamente acentuado com a chegada da corte portuguesa em 1808 devido à invasão napoleônica – resultando na proliferação de repartições públicas, dentre elas as forças policiais – cujo ápice é a independência em 1822. Sofre impressionante mudança demográfica no decorrer do século XIX, superada apenas pelo vertiginoso crescimento evidenciado na virada para o século seguinte. Cresceu basicamente como "cidade de serviços: órgãos estatais, bancos, comércio e lazer" agiram como pólo de atração para os "trabalhadores em busca de alternativas ao trabalho com o café e [para] as elites provincianas em busca de divertimentos, artigos de luxo e até mesmo cultura". Para alguns autores, é o retrato de uma "cidade pecaminosa e imoral", em oposição à "inocência das províncias" (BRETAS, 1997, p.19).

Entretanto,

a beleza da paisagem e o porto estratégico incrustado na baía – essencial para a exportação do ouro de Minas Gerais – não eram suficientes para fazer o local adequado para uma cidade, especialmente uma cidade em crescimento. Limitado pelas montanhas, o mar e os mangues, o Rio teve de se expandir num espaço muito estrito, e por muito tempo foi assolado por perigosas doenças epidêmicas, principalmente a febre amarela. O povoamento teve de se fixar numa faixa de terra entre o porto e os mangues, circundada pelos morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição. O centro administrativo e religioso concentrou-se em torno de uma praça ao lado do porto, e a corte imperial mais tarde se transferiria para além das terras pantanosas, para a região quase rural de São Cristóvão. (BRETAS, 1997, p.17-18)

Com o crescimento demográfico, os mais abastados deixaram suas residências no centro da cidade e deslocaram-se para novas regiões, de difícil acesso aos mais pobres devido à precariedade do transporte. Os menos favorecidos mantiveram-se amontoados na região central que passou a abrigá-los nos recém-criados cortiços ou casas de cômodos, "modalidades especiais de habitação coletiva para os mais pobres" – "grande contingente de imigrantes e migrantes internos atraídos pela cidade" (BRETAS, 1997, p.18). O novo panorama urbano, com seu rápido crescimento demográfico, exigiu a melhoria das condições de transporte, esgoto e abastecimento de água, alcançados graças às inovações tecnológicas do século XIX, mas levou também à ocupação dos

morros e à drenagem dos pântanos, como forma de desocupação da região central da cidade.

A cidade precisou reestruturar seu comportamento social e receber novos indivíduos, em razão da abolição da escravatura, ocorrida em 1888, e do fluxo contínuo de imigrantes europeus, oriundos das regiões mais pobres da Espanha, Itália e principalmente Portugal. Delicada convivência no espaço urbano que dava o tom das relações travadas no cenário de uma cidade em franco desenvolvimento, responsável pelo incremento do papel da polícia como forma de controle das massas de trabalhadores pobres e de desempregados. De um lado, os imigrantes pobres, de outro, os negros recém-libertos. E mais. A abolição é um decreto de lei, mas seu lugar nas relações sociais depende de fatores que extrapolam o âmbito da legislação. Dois planos distintos de um mesmo fenômeno, que resultam em processos também diferentes. Ou seja, apesar da lei, a herança escravocrata deixa seu legado, que permanece vivo na memória e nas curvas da cidade. As distâncias até então existentes não são reduzidas, e muito menos apagadas, por determinação legal.

Na década de 1890, os cortiços sofreram as primeiras investidas das autoridades sanitárias e seus moradores foram expulsos do centro para os subúrbios e encostas dos morros, dando origem às primeiras favelas. É o "processo de europeização da cidade", que busca "livrar o centro da capital do espetáculo de sua miséria" (BRETAS, 1997, p.21), procedimento que se repetirá de forma cíclica no Rio de Janeiro, mas também em outras metrópoles brasileiras.

A "modernização da infra-estrutura da cidade" foi adotada originalmente na "Paris pós-1850" ("capital do século XIX", segundo Simmel), projeto "idealizado por Napoleão III e seu então prefeito, Barão Georges Haussmann", que resultou no "redesenho da cidade" – criação de "bulevares majestosos, um novo sistema de esgoto e um mercado central reconstruído" – mas que "também foi um ato importante de controle social: os bulevares afastavam a classe operária, impediam a construção de

barricadas<sup>28</sup> e facilitavam a disposição de tropas em caso de insurreição". Movimento hoje conhecido por "haussmannização", responsável por "mudanças controversas [que] tornaram mais legível uma geografia até então labiríntica, conduzindo Paris a uma maior visibilidade", mas que também a "tornou, para seus habitantes, 'simplesmente uma imagem, algo ocasional e informalmente consumido". (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.20 e 28)

Seguindo o mesmo princípio, já no início do século XX (entre 1902 e 1906), o então prefeito Pereira Passos dá início no Rio de Janeiro a um programa de reurbanização: grande parte do velho centro foi demolido, cerca de 13.000 pessoas foram desalojadas, o porto foi revitalizado, avenidas alargadas transporte e eletrificação modernizados, insalubridade combatida mediante reformas sanitárias, vacinação obrigatória e novas medidas de saneamento. (BRETAS, 1997)

No final da primeira década do século XX são construídas grandes empresas, o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Museu de Belas Artes. Paradoxalmente, também é a época em que acontece a proliferação de ratos, dando origem ao estabelecimento de pagamento a seus caçadores – espantoso fenômeno urbano que deve ser analisado mais em função das circunstâncias que levam um certo contingente populacional a aceitar tal tarefa, do que em razão da alarmante quantidade de ratos então existentes. (BRETAS, 1997)

Assim, desde esta época, o Rio de Janeiro tem ocupado um lugar paradigmático no cenário urbano nacional, pois é a prova viva de uma fundamental dualidade ideológica brasileira, responsável pelo abismo existente entre o mundo urbano do Sul e Sudeste, e o mundo tradicional do Norte e Nordeste – modo de "expressar a superioridade de uma região, estado, cidade ou parte da cidade sobre outras regiões, estados, cidades ou partes da cidade". Dualidade encarnada na oposição morro x asfalto, favela x cidade, e que

---

<sup>28</sup> Como aquelas utilizadas na Comuna de Paris, em 1871, conforme descreve Przyblyski (2004).



representa metonimicamente o Brasil justamente porque mantém essa tensão entre o pessoal e o impessoal, entre o moderno e o antigo, entre a ordem e a desordem, tensão para a qual a presença da favela tem oferecido modelos, desafios e contestações, além dos estilos de dança e gêneros musicais, dada a grande criatividade cultural nela desenvolvida. (ZALUAR; ALVITO, 2004, p.12-13)

Citados na introdução de *Um Século de Favela* (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.11-2 e 17), Olavo Bilac, Benjamin Costallat, João do Rio, Lima Barreto – valiosos representantes da *intelligentsia* dos anos 1920 – retratavam em seus escritos – reforçando ou criticando – o dualismo revelado por este estereótipo da favela como um apêndice "exótico" do cenário urbano brasileiro, presentificado na criação de "um outro estrangeiro, distante e oposto", conforme referido por Balandier (1997, p.172). "Uma cidade à parte" e "a mais original de nossas sub-cidades", escreve Olavo Bilac; "encravada no Rio de Janeiro", a favela "é uma cidade dentro da cidade", registra Benjamin Costallat; e João do Rio arremata afirmando que na favela "sente-se na roça, no sertão, longe da cidade". Lima Barreto, por sua vez, levanta a voz categoricamente: "Vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será européia e a outra indígena". Panorama carioca no início do século XX que enseja a modernidade retratada por Balandier (1997, p.170): "No momento em que o estrangeiro e longínquo nos parece mais familiar" (os imigrantes europeus eram recebidos com facilidade), "o que está próximo fica mais estranho" (os moradores dos morros permanecem distante e alheios).

Nas palavras de Balandier, estrangeiro tem caráter metafórico e alusivo, mas no caso específico do Rio de Janeiro tratava-se também da realidade concreta e objetiva, quanto à presença dos imigrantes europeus, especialmente durante os séculos XVIII e XIX, mas prosseguindo até início do XX, migração que foi decisiva para a conformação carioca que hoje conhecemos.

Exemplo disso é o fato de que na virada dos séculos XIX-XX a preocupação com a ordem estava dirigida à vadiagem, mendicância, prostituição, jogo e lenocínio (crime contra a moral e o costume), mas também quanto a eventos sociais com

grandes multidões (como o carnaval), manifestações que eram atribuídas à presença de estrangeiros, ao rápido crescimento da cidade, às inúmeras demolições realizadas pelo Estado em seu projeto remocionista e a intensificação do tráfego – particularmente prejudicado devido à topografia da cidade. (BRETAS, 1997)

Mas, a este respeito, Zaluar e Alvito (2004, p.20) afirmam que "a classificação bipolar" – o estrangeiro e o familiar, morro e asfalto –

não poderia representar a peculiar mistura de ordem e desordem que sempre caracterizou o Rio de Janeiro. Mesmo assim, é possível identificar, na mesma cidade, diferentes maneiras de se relacionar com o estranho, com o que não é amigo nem inimigo, assim como diversos modos de criar as pontes entre amigos e inimigos.

### 3.2.1 Arquitetura de Sociabilidade Carioca: Repaginação e Redefinição

A arquitetura das favelas cariocas se apresenta como "narrativas visuais" (SENNETT, 2001, p.83) que insistem na mudança, na diferença e na renovação constante, ao contrário da tradição romana antiga que primava pela "continuidade, durabilidade e imutabilidade de sua essência". Para o romano, a "persistência da cidade" caminhava em sentido contrário à durabilidade do corpo, de tal forma que "a experiência que o homem tem de seu corpo conflitava com a ficção do lugar chamado 'Roma'". Com as "mudanças internas" decorrentes do surgimento do monoteísmo cristão, a "continuidade urbana" enquanto "entidade cívica" é desestabilizada, dando lugar à valorização da "história pessoal". (Ibidem, p.84)

Entre 1920 e 1930, Nova York foi remodelada por Robert Moses (seguindo o mesmo princípio adotado por Haussmann, em Paris) desconsiderando a história do lugar, o valor das construções realizadas pelos antecessores e a malha viária. Renovação que apenas deu início ao franco crescimento que ainda prosseguiria freneticamente após a Segunda Guerra Mundial. (SENNETT, 2001) Questões quanto à "localização dos empregos e a falta de um sistema de artérias e veias urbanas" (malha viária, estrutura de transporte e de locomoção) também estiveram na pauta

de problemas entre os inúmeros moradores de Nova York que, nas primeiras décadas do século XX, buscaram novas regiões menos populosas e com possibilidade de moradias mais espaçosas que os cortiços. O mesmo princípio foi seguido na repaginação urbana ocorrida no Rio de Janeiro na virada do século XIX-XX, com a retirada da população pobre do centro da cidade e seu deslocamento para regiões mais afastadas, desconsiderando o contexto de suas relações de sociabilidade, de trânsito e de trabalho. Assim sendo, novaiorquinos e cariocas experimentaram mesmas dificuldades, no mesmo período histórico, mas com a diferença de que, entre os primeiros, tratava-se de iniciativa própria, adotada por uma classe trabalhadora composta basicamente por imigrantes europeus, enquanto que na então capital brasileira, os envolvidos eram os pobres da cidade, cuja transferência de moradia aconteceu de forma impositiva e compulsória, cujo caráter repressivo fez com que o processo fosse batizado de *remoção*.

Como toda cidade moderna, o Rio de Janeiro é também uma "cidade partida"<sup>29</sup>: cidade maravilhosa, cartão-postal do Brasil, mas também, representante máximo e coração taquicárdico da violência urbana brasileira. O lado cartão-postal fica evidente no texto turístico veiculado na Internet<sup>30</sup>:

Com 5.850.500 habitantes, o Rio de Janeiro é o principal destino turístico brasileiro, recebendo mais de um milhão de turistas estrangeiros e brasileiros, todos os anos. A cidade maravilhosa mistura serra com mar e possui uma das mais variadas geografias do planeta. Esta diversidade atrai o olhar, inspira poetas e sensações inimagináveis quando visitada ou revisitada, pois quem a encontra se encontra e com frequência se apaixona. Aqui você percorre a maior floresta urbana do mundo, a Floresta da Tijuca, que recorta a cidade e se insinua como um belo corpo de mulher banhado por praias acolhedoras. Além da exuberante natureza, o Rio é a capital cultural do país com espetáculos de todas as vertentes, muitos gratuitos, durante todos os dias do ano. Nos links abaixo você vai conhecer um pouco mais dessa cidade maravilhosa. É uma mordida na maçã, experimente!

---

<sup>29</sup> Conforme também é definida a capital paranaense em *Os Jovens de Curitiba*.

<sup>30</sup> Disponível em: <[www.rioon.com/bairroseatrativos/menu\\_acidademaravilhosa.htm](http://www.rioon.com/bairroseatrativos/menu_acidademaravilhosa.htm)>. Acesso em: 15 abr. 2009.

O ponto de vista da violência pode ser reconhecido nas palavras de Zaluar e Alvito (2004, p.14), organizadores de *Um Século de Favela*:

A favela, vista pelos olhos das instituições e dos governos, é o lugar por excelência da *desordem*. Vista pelos olhos de outras regiões, estados e metrópoles que concorrem com o Rio de Janeiro pela importância cultural e política do país, especialmente São Paulo, ela é também, por extensão, a própria imagem da cidade. Os estereótipos que se formam da cidade são os mesmos desenvolvidos pela favela.

Diferenças decorrentes desta "partição" característica dos grandes centros urbanos modernos, mas também resultantes do fato de que, assim como Nova York, e provavelmente todas as grandes metrópoles da era moderna, o Rio de Janeiro está constituído por um "tecido urbano camaleônico" e "multicultural" (SENNETT, 2001, p.292), concentrando uma enorme diversidade de atores sociais, integrantes de diferentes categorias sócio-econômico-culturais. Os moradores das favelas, em particular, vivem em condições de heterogeneidade explícita quanto "à sua inserção no processo produtivo, às suas preferências religiosas ou às suas tradições regionais", mas circunscritos em um cenário "homogeneizado em termos de suas condições de vida, sua pobreza e exclusão relativas", fato que contribui sobremaneira para a tendência que se observa na polícia e em parte da população, que os vê sob a ótica generalizada que os denomina *favelados*, como indicador da condição de pobreza e, por decorrência – segundo um imaginário socialmente constituído –, personagens ligados à criminalidade. (ZALUAR, 2000, p.49) O problema é que pobreza "é um conceito comparativo e sua qualidade relativa aos outros gira em torno da desigualdade social" (ZALUAR, 2000, p.41), e pouco auxilia na compreensão da violência urbana que atualmente preocupa a todos.

As "remoções compulsórias" provocaram "rompimento da trama social" até então existentes, pois não consideraram os laços associativos presentes nos locais de moradia, mas também devido aos favorecimentos e clientelismo empregados em muitos casos. (ZALUAR, 2000, p.70) Rompimento que não aconteceu inadvertidamente. Ao contrário, a estratégia de remoção denuncia o histórico esforço político de rompimento

das tramas associativas de sociabilidade, com o intuito de enfraquecer os movimentos de moradores cuja incipiente organização entre as décadas de 40 e 50 resultou no temor da revolta, conforme atesta a frase que, nesta época, serviu de refrão para a iniciativa das ações da Igreja católica junto às favelas: "é necessário subir o morro antes que os comunistas desçam". (BURGOS, 2004, p.29)

Prática remocionista que cobrou desta população a permanente reconstituição de suas formas de sociabilidade, dentre elas, a explosão da veia criminosa, enquanto uma das formas de manifestação de revolta, conforme relatos apresentados por Zaluar (2000) em *A Máquina e a Revolta: as organizações populares e o significado da pobreza* – publicação que registra especificamente sua pesquisa em Cidade de Deus.

A formação social de um grupo ou comunidade acontece em todos os espaços de relação, circulação e negociação, ou seja, nas moradias, praças, ruas, esquinas e bares, mas também nas associações reivindicatórias e agremiações recreativas. "Processo dinâmico de formação cultural" e construção de significados, sempre renovados, reinventados e reinterpretados com base nas tradições herdadas e nas inovações diárias. (ZALUAR, 2000, p.50)

A visualidade mutante da favela carioca tem lugar de destaque no enredo e estrutura imagético no filme *Cidade de Deus*, cuja tripartição narrativa retrata as alterações ocorridas ao longo de pouco mais de duas décadas: entre meados da década de 60 até início dos anos 80. De acordo com Canevacci (1993, p.178), "uma cidade se comunica também por intermédio das suas cores, [sendo que] todas as cores presentes na cidade foram criadas pela mão do homem urbano". Referência à lógica própria da urbanização, mas que também se apresenta como lógica discursiva das imagens no filme *Cidade de Deus*, que se utiliza das cores, luzes e amplitude dos espaços para comunicar as mudanças conjunturais que representam os três tempos do percurso narrativo deste grande personagem chamado *Cidade de Deus*.

### 3.3 UM SÉCULO DE FAVELA

*Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai,  
que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve.  
Contudo, existe uma ligação entre eles.*  
CALVINO, 2003, p.61.

Alba Zaluar e Marcos Alvito (2004) são os organizadores da publicação intitulada *Um Século de Favela* – explícita referência à época do surgimento das favelas no contexto brasileiro: virada do século XIX-XX. A história da favela está intimamente ligada à história do Brasil neste período, ou, mais especificamente, à história da então capital federal, Rio de Janeiro: ocasião do projeto republicano de torná-la uma cidade européia, proposta de "embranquecimento" que levou à demolição dos cortiços que abrigavam a população pobre no centro da cidade, resultando em seu deslocamento para os morros, charcos e áreas vazias em torno da capital. Segundo estes autores, o projeto fracassou devido à força da capoeira (também conhecida como pernada ou batucada), assim como devido às festas populares (com seu poder de atração entre as diferentes raças e classes sociais) e à diversidade musical, especialmente o samba, responsável pela confluência do erudito e do popular.

O termo favela entre os cariocas tem origem em fins do século XIX, mais precisamente 1897, com a chegada das cabrochas baianas em companhia dos soldados que retornavam da Guerra de Canudos, na Bahia. Abridadas em moradias nos contornos do morro da Providência, falavam saudosas de sua Favela: denominação da serra baiana situada no município Monte Santo.

O morro da Providência que as acolheu já era constituído por numerosa população e logo passou a ser conhecido por morro da Favela. Os primeiros moradores do lugar tinham vindo da área central do Rio de Janeiro, devido à destruição em 1893 do Cabeça de Porco, o maior cortiço carioca de então. A eles se somaram soldados autorizados pelo governo a construir seus barracões, na tentativa de solucionar a Revolta da Armada, deflagrada naquele ano. O mesmo se sucedeu nas encostas do morro de Santo Antônio. Zaluar e Alvito (2004) assinalam a importância

da presença de soldados e da ocupação legal da terra na constituição destes primeiros morros urbanos. Assim, "antes de se substantivar, o termo favela serviu para nomear um morro específico do Rio de Janeiro" (OLIVEIRA; MARCIER, 2004, p.65), o morro da Providência. Depois de sua substantivação (por volta da década de 20 ou 30), o termo favela se difundiu entre os outros grandes centros urbanos brasileiros.

"A favela ficou também registrada oficialmente como área de habitações irregularmente construídas, sem arruamentos, sem plano urbano, sem esgotos, sem água, sem luz", assim como "foco de desertores, ladrões e praças do Exército", ou seja, morada das "classes perigosas" e "refúgio de criminosos". (ZALUAR; ALVITO, 2004, p.7 e 9). Condições que demarcam um duplo problema: sanitário e policial, característico da "não-cidade" (OLIVEIRA; MARCIER, 2004, p.90), do não espaço, do não lugar, e provável responsável pela contradição presente nas reações que produz: de um lado, o imaginário preconceituoso, que a vê como foco de doenças, lugar da vadiagem, promiscuidade e falta de moral, de outro, o despertar de sentimentos humanitários, decorrente da solidariedade pelas adversidades de vida. Para alguns, mundo carente e miserável, para outros, território organizado por códigos e hierarquias próprias. "Habitada por Deus e pelo demônio". Assim, praticamente desde sua origem, a favela já começou a ser percebida como um problema, sem que isto inibisse seu crescimento e sua expansão pelo território carioca e, décadas mais tarde, Brasil afora.

Desde as primeiras décadas do século XX, projetos higienistas e sanitaristas de urbanização tem sido propostos pelos governos, mas raramente saem do papel ou são concluídos. De acordo com Zaluar e Alvito (2004, p.12), em 1908, o dr. Osvaldo Cruz, símbolo da saúde pública brasileira, expulsa os moradores da então chamada Favela, sob o slogan "A Higiene vai limpar o morro da Favela, do lado da estrada de ferro Central". O prazo de 10 dias para a população deixar o local não foi cumprido e as autoridades não tomaram providências, porque "não valia a pena". Só em 1927 a favela foi incluída em um plano oficial de remodelação, extensão e

embelezamento, preparado por um urbanista francês, Alfred Agache, que não chegou a ser implementado.

Projetos voltados para o urbanismo e a ordem, com o intuito explícito de embelezar a cidade para receber as elites européias, ao invés de uma preocupação com a população propriamente dita. De acordo com Burgos (2004), na República Velha, os analfabetos não tinham direito ao voto, e na era Vargas, logo a seguir (sem mudar a condição do voto aos analfabetos), a equivalência entre ocupação e cidadania foi responsável pelo reconhecimento dos direitos sociais exclusivamente aos portadores de carteira profissional: "cidadania regulada". Fato que contribuiu para a classificação dos trabalhadores rurais e a grande maioria dos moradores das favelas (principal reduto do desemprego, subemprego e emprego instável) como "pré-cidadãos".

O Código de Obras do Rio de Janeiro, de 1937, não fez constar as favelas no mapa oficial da cidade, pois as considerou "aberrações" a serem eliminadas, impedidas de fazer melhorias e novas construções; propõe a construção de casas populares, a serem vendidas à população comprovadamente pobre. Em 1940 surgem os parques proletários como medida de saneamento das franjas do centro da cidade e da esperada expansão urbana. Assim, a favela é descoberta como problema pelas autoridades devido ao embaraço urbano que causava e não por preocupações humanitárias ou de direitos sociais. Por outro lado, estes parques cumpriam ainda a finalidades eleitoreiras, enquanto palco de festas e eventos políticos, bem como cenário de "pedagogia civilizatória": medidas de disciplina moral, proferidas em microfone pelo administrador ao anoitecer, após o trancamento dos vigiados portões às 22 horas (BURGOS, 2004): forma de encarceramento com liberdade assistida? As promessas de retorno às áreas de origem, assim que reurbanizadas, não foram cumpridas. Os habitantes destes parques ali permaneceram por longos períodos, mas foram expulsos quando da valorização imobiliária do lugar.



Inadvertidamente, os parques proletários, que cumpriam também a função de palanque político, serviram ainda de palco dos primeiros contatos entre a população pobre e o Estado, "dando ensejo a um processo embrionário de organização dos moradores das favelas, preocupados com a generalização da alternativa dos parques", com os "problemas de infra-estrutura" e com o "autoritarismo da pedagogia civilizatória" (BURGOS, 2004, p.28), até que, em 1945, começam a surgir as primeiras comissões de moradores. Embora ainda permanecessem excluídos do poder decisório das eleições, este impulso organizativo dos excluídos mobilizou os setores conservadores da cidade, resultando na negociação da Igreja com o Estado para a criação, em 1946, da Fundação Leão XIII, com o intuito de prestar assistência material e moral aos habitantes dos morros e favelas cariocas. (BURGOS, 2004). Rente aos princípios da ideologia cristã, a Fundação procurou implementar o recurso da intermediação, que enfraquece a iniciativa autônoma. (ZALUAR, 2000) Entretanto, segundo Giddens (1991), as relações mediatizadas em detrimento das relações diretas e pessoais são uma das características da modernidade, uma vez que o indivíduo passa a ser visto cada vez mais como um instrumento e não como pessoa, fato que se intensificará com a multiplicação das redes de comunicação e com a ampliação e aceleração de mensagens, imagens e contingente populacional.

Todo o empenho desta estratégia religiosa e governamental parece não ter sido capaz de inibir a ampliação das articulações dos moradores para além dos territórios das favelas, o que fica mais evidente nos anos 50, com a maior consistência da ligação entre favela e política, e com o interesse e a aproximação de alguns segmentos intelectuais da classe média da cidade devido à crescente valorização do capital cultural das favelas. Novas relações que, fora do controle do Estado e da Igreja, passaram a redimensionar a imagem da favela diante da cidade. Os moradores da favela constituem-se, então, como atores políticos, o que exige a implantação de novas medidas interventivas por parte do governo e da Igreja para a retomada do controle, mas o novo contexto requer a inclusão de uma "pauta mínima de direitos sociais referentes a problemas de infra-estrutura". (BURGOS, 2004, p.30) É nesse

espírito que, em 1955, a Igreja funda a Cruzada São Sebastião, e no ano seguinte o governo municipal, sob a breve gestão de Negrão de Lima, cria o Serfha (Serviço Especial de Recuperação das Favelas e Habitações Anti-higiênicas), que teve modesta atuação de natureza democratizadora até 1960.

A Cruzada, por sua vez, acabou sendo um importante interlocutor entre favela e Estado, com efetivas negociações que evitaram remoções entre 58 e 59, dentre elas Dona Marta – cenário do documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, filme incluído na discussão analítica desta pesquisa –, atualmente (final da primeira década do século XXI) "ocupada" pelo poder público e militar para o controle das ações do tráfico de drogas. Ou seja, enquanto a Fundação Leão XIII buscou a "cristanização das massas" através da "formação de lideranças tradicionais" com vistas a coibir o avanço da "estrutura organizativa" emergente nas favelas, a recém-criada Cruzada dirigiu seus esforços no sentido da conciliação entre o seu princípio de pedagogia cristã e as medidas de urbanização efetivamente necessárias à obtenção das diferentes melhorias (materiais, sociais, econômicas, morais, etc.) para a vivência na favela. Mas esta sua posição inovadora não impediu o surgimento, em 1957, da Coligação dos Trabalhadores Favelados do Distrito Federal – "entidade autônoma para negociar seus interesses" e "lutar por melhores condições de vida (...) através do desenvolvimento de um trabalho comunitário". (BURGOS, 2004, p.30) Movimento que avança decisivamente na luta por direitos sociais e confere um novo estatuto à categoria *favelado* – agora reconhecido como um ator social. Esta impressionante persistência em ações autônomas alertou as autoridades para a necessidade de retirar "o véu do discurso religioso (...) para que as negociações pudessem ocorrer no terreno próprio da política moderna, com sua crua linguagem de interesses". (Ibidem, p.31) O governo passou a incentivar a formação de associações de moradores, mas com base em acordos assinados com o Serfha, numa subordinação agida tipicamente como "moeda de troca" e mediante "cooptação de lideranças",

medida que "confunde sua<sup>31</sup> identidade de representante dos moradores com a de interlocutor do Estado junto aos mesmos". (Ibidem, p.33)

Entretanto, mais uma vez a organização das favelas prossegue e se fortalece: em 1963 criam a Fafeg (Federação da Associação de Favelas do Estado da Guanabara) e, assim, contribuem para a construção de uma identidade do *favelado* pautada pelas condições econômicas e de moradia e não mais em termos de índole moral e/ou comportamental. Assim, no mesmo ano o Estado decide aproveitar a experiência da Fundação Leão XIII, tornando-a uma autarquia estatal com vistas a reforçar a vigilância política nas favelas. Com ações entre a remoção e a urbanização, e com a criação da Cohab (Companhia de Habitação Popular), entre 1962 e 1965 o governo Carlos Lacerda construiu novos conjuntos habitacionais, dentre eles *Cidade de Deus*, locus do discurso imagético da produção cinematográfica em análise nesta pesquisa. Construções com financiamento norte-americano (do Usaid: United States Agency for International Development), cujo objetivo principal era a remoção de algumas favelas das regiões mais centrais da cidade, o que promoveu nova resistência por parte de moradores.

O golpe de 64 propiciou as condições armadas para o efetivo exercício remocionista, ocasião de ações ofensivas de resultados trágicos, produtoras de enorme descontentamento entre os moradores das favelas, visível nos resultados das eleições para governador em abril de 1965: relembrando as iniciativas da rápida passagem pela prefeitura entre 56 e 57, elegem Negrão de Lima de forma esmagadora. Único governo de oposição numa época de controle militar, suas ações provavelmente estiveram modalizadas por esta condição.

Na tentativa de retomar a via urbanizadora das favelas, o novo governo acredita ter na Leão XIII um importante aliado. Porém, sem o discurso de irmandade cristã, a percepção da entidade sobre a favela retoma os moldes dos anos 40: "lugar do vício e da promiscuidade, refúgio de criminosos, (...) habitat de indivíduos pré-

---

<sup>31</sup> Referência às associações de moradores.

civilizados" – leitura que inviabiliza sua participação no diálogo político. (BURGOS, 2004, p.34-35) Impressionante retrocesso!

Provavelmente devido a compromissos de campanha, Negrão de Lima acolhe em 1968 a "proposta de urbanização democrática" apresentada por um grupo de intelectuais e cria a Codesco (Companhia de Desenvolvimento de Comunidades), com ênfase na posse legal da terra, construção de moradias com a participação do usuário, com localização nas imediações da antiga residência e do trabalho (BURGOS, 2004, p.35). Mas logo a seguir cria também a Chisam – Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio, "com o objetivo de ditar uma política única de favela para os estados da Guanabara e do Rio". Na contra-mão da Codesco, a Chisam via a favela como espaço deformado, com população alienada, que não merece benefícios por não pagar impostos. Recomendam reabilitação e, finalmente, erradicação (p.35-6).

Em 67 e 68 a Fafeg realizou congressos de favelados, cuja repercussão levou à cassação de seus dirigentes e sumiço de algumas lideranças – postos cuja ocupação passou a estar sujeita à aprovação da Secretaria de Segurança. Torturas e assassinatos de lideranças de grupos menos favorecidos – trabalhadores, favelados – têm se repetido sistematicamente no Brasil. Situação de terror, ladeada por tentativas governamentais de instalar novos jogos de interesse e, assim, desarticular e enfraquecer os movimentos de representação política destes grupos, ou ainda, descaracterizar uma identidade constituída, como é o caso do *favelado*. Neste caso, em particular, a construção dos conjuntos habitacionais parecia fragmentar "a própria identidade coletiva dos excluídos, baseada na condição de *favelado*", no entanto, logo ficou evidente que a "infra-estrutura oficial" e o reconhecimento estatal da propriedade das casas não eram capazes de mudar o *status* desta população, inclusive porque "esse novo espaço... vai sendo simbolicamente reapropriado, dando lugar a novas identidades, herdando das favelas não apenas a sua sociabilidade, mas também a mesma distância em relação ao Estado e à institucionalidade política" (BURGOS, 2004, p.38). Reapropriação

que, segundo Canevacci (1993, p.23), acontece em muitas paisagens urbanas, mediante a estratificação de um conjunto de signos que ao longo do tempo tornam-se

exemplos de alguns comportamentos que podem criar tendências: isto é, retomam os movimentos comportamentais de estratos significativos da população, os quais terminam por assumir uma função que atrai também os outros estratos, como um modelo onde se experimenta e se realiza o grande jogo dos códigos urbanos.

Este duplo movimento – reapropriação simbólica da forma de sociabilidade e da distância à organização estatal – pode ser observado nas imagens em *Cidade de Deus*: conjunto habitacional construído de modo padronizado e regular no início dos anos 60, com cadastro e infra-estrutura feita e acompanhada pelo Estado, constitui-se com nova roupagem, que não tarda em se conformar simbólica e materialmente às condições e modelos anteriormente experimentados nas favelas de origem, mas também com nítida evidência do afastamento progressivo do Estado, mantendo apenas a polícia como seu representante.

"A história das remoções, sobretudo entre 68 e 75, representa um dos capítulos mais violentos da longa história de repressão e exclusão do Estado brasileiro" (BURGOS, 2004, p.36-37), com casos como o incêndio na favela do Morro do Pasmado e da Praia do Pinto (ZALUAR, 2000, p.66), caso de um "remocionismo autoritário" (BURGOS, 2004, p.34) Desde o início, as práticas de remoção estiveram fundadas em princípios econômicos e de estética urbanística: embelezar a cidade e "desocupar áreas de grande valor imobiliário". Entretanto, a partir dos anos 40 esta prática inclui a finalidade de "desmantelar a organização política dos excluídos" (Ibidem, p.38).

A reincidência e dureza das medidas remocionistas provocou ressentimento e revolta entre os moradores das favelas, distanciando-os do poder público, que, assim, perdeu legitimidade. Por outro lado, ao alcançar grande eficácia em sua intenção de desarticular a estrutura política dos integrantes das favelas e conjuntos habitacionais, a política remocionista instaurou o clientelismo (vigente a partir dos

anos 70), retratado nas trocas de favores e concessões de benefícios regidos pela lealdade pessoal. (BURGOS, 2004)

Com o retraimento do regime militar em 75 e a conseqüente abertura política, o país vive um período de retomada democrática que, a partir de 1979, dá lugar novamente à perspectiva associativa, possibilitando, assim, a reanimação dos movimentos representativos anteriormente emergentes nestas comunidades, mas com revisão da perspectiva analítica das questões da favela, que deixa o terreno da polarização entre remoção e urbanização, e adota posições cuja visada passa a ser sua integração à cidade.

As eleições de 1982 dão provas do ressentimento político resultante das experiências das duas décadas anteriores: Brizola representava a possibilidade de um "'trabalho sério', 'de profundidade', 'de estratégia' para melhorar a vida de todos" (ZALUAR, 2000, p.255), o "candidato dos pobres", o exilado. Assim o novo governador se vê impelido a realmente incluir as favelas na agenda social de sua gestão: entre 1983 e 1985, desenvolve programas que ampliam os serviços de água e esgoto; expande a iluminação pública; cria as condições para o aumento do circuito de coleta de lixo; promove a regularização de propriedades; e, ainda, desenvolve uma "política de direitos humanos", visando "definir uma nova conduta para as polícias civil e militar perante os excluídos, baseada no respeito a seus direitos civis". (BURGOS, 2004, p.42) Mas estas iniciativas não foram suficientes para cicatrizar a ferida aberta nas duas décadas anteriores. A distância e o ressentimento dificultaram a participação democrática.

Os vínculos existentes quando da formação das favelas (entre as décadas de 40 e 60) foram intencionalmente desarticulados por ações governamentais, visando descaracterizar a representatividade das associações de moradores. Por temer o poder de discussão e de reivindicação das lideranças locais, as ações governamentais contribuíram sobremaneira para o nascimento e fortificação de governos paraestatais (bandos e quadrilhas) a partir dos anos 80.

Mudanças na relação entre o Estado e os "excluídos" também presentes na divergência existente entre a percepção da sociedade em geral e dos teóricos das ciências sociais sobre a favela e seus moradores durante a década de 70. Os teóricos viam fortes laços associativos de amizade e cooperação, pouco sujeitos ao crime e à violência, com possibilidade de engajamento político, enquanto que a população mantinha a perspectiva dualista dos anos 40: favela x cidade, morro x asfalto. (ZALUAR; ALVITO, 2004, p.15) Conceção favorecida pelo reiterado esforço estatal de desmobilização das iniciativas associativas dos integrantes da favela, utilizando de violência coercitiva e transmissão de seus procedimentos clientelistas. Foi neste solo fértil que, nos anos 80, brotou uma atividade subterrânea que "transformou a vida dos favelados e que veio a mudar o discurso sociológico sobre a favela, trazendo de volta as metáforas dualistas". (Ibidem, p.15) Panorama que favoreceu a chegada do tráfico de cocaína e o surgimento de quadrilhas cada vez mais fortemente armadas.

Burgos (2004, p.44) ressalta que "a coincidência entre a transição democrática e a privatização das favelas por esses poderes paralelos é particularmente dramática porque estabelece uma linha de continuidade com a tragédia carioca vivenciada durante o regime militar", inclusive quanto a seu efeito inibitório "à institucionalidade democrática, o que representa um desafio à própria democracia".

Assim, a presença do tráfico de drogas e a ampliação da população excluída são os principais desafios ao projeto de democratização da cidade nesta virada de século, especialmente no caso do Rio de Janeiro. (BURGOS, 2004) Déficit social, civil e político<sup>32</sup> ainda permanece como a marca fundamental da favela neste início de século, apesar dos inúmeros projetos de investimentos em infra-estrutura verificados ao longo do século XX no Rio de Janeiro, mas especialmente na década

---

<sup>32</sup> Social: precariedade de água encanada, esgoto, luz e arruamento; Civil: falta de registro de propriedade, responsável pela informalidade da moradia; Político: participação efetiva no poder decisório.

de 80, com o governo Brizola. Situação alarmante, superada apenas pela impressionante intensificação da opressão política agora decorrente da presença crescente do tráfico de drogas nestas comunidades: "constrangimentos à liberdade [dos moradores] impostos pelo tráfico". (Ibidem, p.46)

É neste cenário da década de 80 que transcorre o terceiro e último tempo da narrativa em *Cidade de Deus*: com representação pictórica de coloração vibrante, música frenética, narrativa ágil, imagem fechada e crua, irrompe bruscamente na tela, como que a saltar sobre o expectador ou a capturá-lo para dentro dela, em impactante referência à brutalidade vivida no interior da favela devido à emergência dos comandos "paraestatais", mas também confrontando o expectador com o feroz extravasamento da violência para além das fronteiras da favela, alcançando surpreendente visibilidade.

### 3.3.1 Cidade de Deus

*Não somente vivemos 'nela', mas também somos vividos 'pela' cidade.  
A cidade está em nós.  
CANEVACCI, 1993, p.37.*

Tal qual Zaíra na narrativa de Marco Pólo a Kublai Khan, Cidade de Deus não é feita simplesmente de becos estreitos e ladeiras tortuosas, de paredes sujas, mal acabadas e com cores desgastadas, mas sim

das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado. ...A cidade se embebe como uma esponja [da] onda que reflui das recordações e se dilata. ...Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. (CALVINO, 2003, p.15)

Cidade de Deus, como Zaíra, só pode ser descrita tendo em conta sua história, sua trajetória, seu passado, a memória da construção de suas linhas, traçados e contornos. Este é o procedimento adotado por Richard Sennett (2001) em suas análises sobre a Roma antiga e a Nova York moderna. Ele demonstra a imbricação existente entre a circulação dos corpos e a conformação das pedras que



compõe a cidade, em um movimento regido pelas regras e os determinantes sociais e culturais estabelecidas *por e para* um povo.

Embora não seja uma cidade e sim um bairro que integra a capital carioca, devido às suas dimensões e peculiaridades, Cidade de Deus pode ser associada às descrições feitas por Marco Pólo sobre as cidades que visitou, especialmente quando assinala que

a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 2003, p.16)

A ocupação em Cidade de Deus teve início em 1965 e terminou em 1968, seguindo a determinação do então governador Carlos Lacerda, que, em uma plataforma política que oscilava entre remoção e reurbanização, promoveu o deslocamento de um grande contingente populacional para novas áreas construídas com financiamento norte-americano, medida que deu origem ao conjunto habitacional em questão, mas também se ocupou da urbanização de algumas outras favelas (ZALUAR, 2000; BURGOS, 2004). Entre a Barra da Tijuca e Jacarepaguá (novos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro, habitada por próspera classe média), Cidade de Deus ficou em uma localização privilegiada no espaço urbano da "cidade maravilhosa", o que amenizou relativamente o impacto da remoção e provavelmente minimizou a resistência a ela. (ZALUAR, 2000)

Ainda segundo Zaluar (2000, p.46), Cidade de Deus aparece no discurso católico através de Santo Agostinho, que idealizava um "lugar onde imperava o amor a Deus, aquém e além do amor ao ego. É o lugar, portanto, em que o interesse particular deve ser superado, em nome desse amor maior. Na cidade assim sagrada, impera a comunidade acima da violência e do conflito". Entretanto, a Cidade de Deus carioca "estava dividida entre opostos antagônicos, extremos que se evitavam, mas que se encontravam tanto nas esquinas e ruas do dia-a-dia desse populoso conjunto habitacional quanto nas mentes conflitadas de seus moradores". Na contra-

mão do "espaço sagrado" idealizado por Agostinho, apenas um traço do "espírito comunitário" sobrevivia na expressão "a comunidade", particularmente preservado pelas associações de moradores, cuja presença marcou especialmente as décadas de 50 e 60. Embora em flagrante oposição ao "sagrado comunitário católico", os integrantes da bandidagem forjam estratégicas "homenagens" à comunidade, criando "regras de respeito ao morador e de distribuições caridosas de bens". Todavia, a constância de tiroteios, enfrentamentos e ameaças físicas relativizam os efeitos dessas estratégias e da conquista de seus irmãos de comunidade. Ações que "simbolizam e realizam até às últimas conseqüências o amor ao ego e o interesse material e simbólico que o entroniza" (ZALUAR, 2000, p.46).

Distinções analíticas entre bairro, favela, conjunto habitacional e loteamento irregular perdem função na maioria das pesquisas que se ocupam de fenômenos que, de alguma forma, guardam relação com as contingências de vida dos moradores, uma vez que estes espaços urbanos estão constituídos por atores sociais "inseridos em uma mesma cultura política", pois, segundo a constatação de Burgos (2004, p.26), em todos eles a presença nefasta do tráfico de drogas denuncia, entre outras coisas, que o "título de propriedade, tal como acontece nos conjuntos habitacionais<sup>33</sup>, não é suficiente para diferenciar a cultura política de seus moradores" – todos submetidos a semelhantes condições de *exclusão*. Com a transição democrática dos anos 80, houve reorganização entre os operários, o que não se deu da mesma forma com os movimentos e associações de moradores, cuja força nos anos 50 e 60 preocupou os governantes, que decidiram adotar medidas de melhoria nestas comunidades como forma de enfrentar os perigos que imaginavam advir de uma organização popular com a proporção que então se anunciava. A "retomada da comunicação de seus interesses com a nova institucionalidade construída com a redemocratização do país"

---

<sup>33</sup> O título de propriedade foi um dos principais argumentos para justificar as medidas remocionistas reiteradamente praticadas no Rio de Janeiro.

foi inibida especialmente devido à "tiranização das favelas e conjuntos habitacionais pelo tráfico de drogas". (Ibidem)

Este é o cenário descrito pelo narrador no filme *Cidade de Deus*, logo aos dez minutos de filme, no primeiro giro da narrativa, que, numa torção temporal, acompanhada pelo giro de 360° da câmera, sai do tempo presente do qual ele fala e se transporta para a primeira fase da narrativa: década de 60. Palavras em *off*, acompanhadas de cenas que retratam alguns moradores já instalados, ao mesmo tempo em outros chegam e são cadastrados por representantes estatais, em paralelo com a instalação de um poste de luz, etc. Diz ele:

A gente chegou na Cidade de Deus, com a esperança de encontrá o paraíso. Um monte de famílias tinham ficado sem casa, por causa das enchentes e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas... A rapaziada do governo não brincava: 'Não tem onde morar? Manda pra Cidade de Deus!' Lá não tinha luz, não tinha asfalto, não tinha ônibus, ...Mas pro governo dos ricos, não importava o nosso problema. Como eu disse, a Cidade de Deus fica  **muito longe**<sup>34</sup> do cartão postal do Rio de Janeiro.

Panorama remocionista (já apresentado acima) caracterizado por precariedade na infra-estrutura, distância do centro urbano e comercial, e, conseqüentemente, do local de emprego, falta ou insuficiência de transporte coletivo, indicada pelo narrador ao dizer que estão  **muito longe**. Mas há também uma importante referência às condições adversas que trouxeram os moradores até este lugar: vítimas de enchentes e de incêndios criminosos. Provável referência velada aos muitos incêndios que na época foram ordenados por autoridades governamentais, com o intuito de fazer valer o projeto de remoção compulsória. (ZALUAR, 2004; BRETAS, 1997; BURGOS, 2004)

Mediante "estratégias enunciativas" (CAETANO, 2004), *Cidade de Deus* demarca o cenário e o clima das transformações ocorridas neste conjunto habitacional entre meados da década de 60 até início dos anos 80. Com narrativa circular, a história

---

<sup>34</sup> O uso do negrito serve para indicar a ênfase presente na fala do narrador.

percorre três tempos, definidos imagetivamente com o auxílio dos planos (aberto ou fechado), das cores (esmaecidas ou intensas) e da música (nostálgica ou eletrizante).

Segundo Flusser (2002, p.8), o tempo pode ser pensado como linear ou circular. O primeiro caso é aquele em que estabelecemos relações de causa e efeito, enquanto que no segundo – que ele denomina "tempo de magia" – as relações de causalidade são reversíveis. Recorre à relação entre o nascer do sol e o canto do galo para exemplificar a diferença: de modo linear, pensamos que o nascer do sol é a causa do canto do galo; com a circularidade, um evento ressignifica o outro. "O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis". Ou seja, a reversibilidade própria ao movimento circular permite efeito retroativo na construção de sentidos, o que justifica seu emprego como recurso lingüístico na construção literária, mas também na cinematográfica. *Cidade de Deus* nos permite confirmar este efeito. Ao assisti-lo, acompanhamos sua trajetória através de inúmeros movimentos elípticos, com os quais avança pouco a pouco, e nos convoca a participar de suas formulações de significado.

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISE DAS IMAGENS DA VIOLÊNCIA E DO RISCO EM *CIDADE DE DEUS*

*Todos os sofrimentos podem ser suportados se conseguirmos convertê-los numa história, ou se contarmos uma história sobre eles.*

Karen BLIXEN

De modo similar à construção de um roteiro, foi difícil decidir o encadeamento a ser adotado na apresentação da discussão analítica, reconhecendo que a definição do critério de sua seqüência é decisivo para o efeito que produz, uma vez que o que está no início já traz em germe o que estará no final, conforme vemos na tela em *Cidade de Deus*.

A cena da galinha funciona como elemento detonador e provocativo, mas também como agente integrador da narrativa, o fio condutor de um roteiro estruturado segundo a lógica da circularidade, com reiterados retornos elípticos que avançam gradualmente, com breves escansões contendo histórias particularizadas, como micro-histórias, acentuando o efeito de ruptura, que é próprio da técnica cinematográfica, mas em um arranjo caleidoscópico que resulta finalmente na composição do protagonista desta história: a comunidade denominada Cidade de Deus. Quebras sistemáticas que intensificam a captura do espectador, aprisionado na cadeira diante da tela, convocado a participar mais efetivamente da história apresentada.

A análise que aqui se inicia tem como ponto de partida a interrogação quanto ao papel que a fotografia e o fotógrafo ocupam na narrativa. Por um lado, a presença de ambos pode ser entendida como o indicador da vocação "realista" deste filme, que se anuncia como sendo baseado em fatos reais, conforme declarações dos produtores do filme e também do autor do livro. Por outro lado, esta presença pode ter a função de indicar o caráter recortado da trama, que traz à tela os desdobramentos das práticas violentas na comunidade representada. Sendo que a fotografia registra um instante e delimita uma fresta do real mediante o exercício

realizado pela mão do fotógrafo, esta presença pode ser recebida como metáfora do produto fílmico em questão.

A cena da galinha, por sua vez, encerra esta apresentação analítica por ser a condensação e síntese máxima das inúmeras e variadas narrativas que se entrecruzam no decorrer da trama. Além de ser a representação "encarnada" da circularidade que caracteriza a ação comunicacional da fita, ela efetivamente dá as balizas para o desenvolvimento da bordadura enunciativa demarcada pela frase do narrador, apresentada já ao final desta primeira grande e decisiva cena: *"Mas em Cidade de Deus, se corrê o bicho pega, se ficá o bicho come!"*

#### 4.1 "FOTOGRAFIA" EM CIDADE DE DEUS – O INSTANTE DECISIVO<sup>35</sup>

*A fotografia "isola um determinado ponto no tempo e no espaço, acarretando a perda da dimensão processual do tempo vivido".*

MAUAD, 1996, p.3.

"Ele tinha descoberto o poder de um relampejar terno e imaculado, mais importante que todas as constelações oferecidas para o prazer dos nossos olhos". Com estas palavras, Tristan Tzara (apud BENJAMIN, 1987, p.105) parecia estar descrevendo o personagem Buscapé de *Cidade de Deus*. Ainda menino, com uniforme escolar, diante de uma das importantes cenas trágicas vividas pela comunidade recém inaugurada<sup>36</sup> – morte de Cabelera<sup>37</sup> –, este jovem se depara com

---

<sup>35</sup> Parafraseando Cartier-Bresson, mas aqui não utilizando os termos originais do conceito\* e sim ressaltando a conjuntura da cena e do personagem nela implicado.

\* Para Cartier-Bresson, a plasticidade fotográfica é definida pelas linhas desenhadas pelo movimento do objeto, movimento acompanhado pelo fotógrafo, que procura intervir no exato instante em que os elementos móveis ficam em equilíbrio imóvel.

<sup>36</sup> Estamos no primeiro tempo da narrativa: anos 60, época da fundação do conjunto habitacional Cidade de Deus.

<sup>37</sup> Personagem que é um dos integrantes do Trio Ternura, bando apresentado no primeiro dos três tempos da narrativa.

o enigmático e maravilhoso instrumento, que o captura, tal qual faz com a imagem que apreende através de sua lente.

Paixão fulminante, que cola na retina e na alma do garoto negro, morador da favela, às voltas com a pobreza e a precariedade, avesso aos dois caminhos que lhe são acenados de perto pela vida: o mundo da malandragem e da bandidagem, seguido pelo irmão mais velho, e o trabalho duro e fétido de peixeiro, profissão do pai.

#### 4.1.1 Papel da Fotografia na Narrativa

O congelamento da imagem que se repete algumas vezes no decorrer do filme, introduzindo o efeito fotográfico na narrativa, parece cumprir dupla função: de um lado, produz escansões no ritmo frenético e contínuo das imagens, cujo resultado é o destaque da cena por um breve instante, permitindo, assim, um ligeiro aprofundamento do olhar. De outro lado, esta medida estabelece mais efetivamente uma conexão entre o geral e o particular, entre a história do lugar – *Cidade de Deus* – e a história de seu narrador – Buscapé –, que, assim, também é narrado. Neste caso, a fotografia cumpre também uma função narrativa da trajetória deste personagem Buscapé: jovem que destoa do conjunto geral dos personagens presentes na sequência fílmica e, assim, retrata a diversidade de histórias, interesses e projetos existentes entre os integrantes daquele lugar – fato que é constantemente lembrado pelos inúmeros pesquisadores que tem desenvolvido estudos em favelas na cidade do Rio de Janeiro, especialmente a partir dos anos 80. (ZALUAR, 1994, 1999, 2000, 2004; ALVITO; ZALUAR, 2004; MISSE, 2006; WASELFISZ, 1998)

Benjamin (2002, p.101) assinala que "fazer as coisas se aproximarem de nós" é uma importante tendência do homem contemporâneo, alcançada pelas técnicas de reprodução. Acrescenta que a fotografia "transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera", e, assim, torna objetos, esculturas, edifícios e imagens mais visíveis do que o são na realidade, uma vez que os recorta do contexto maior e lhes

dá proeminência. As duas observações do autor alemão permitem atribuir outras duas funções à presença da fotografia no decorrer da narrativa de *Cidade de Deus*: de um lado, busca intensificar a aproximação do espectador com a representação imagética; de outro, destaca a cena e lhe dá *status* e relevo diferenciados, mas cuja importância não está necessariamente na própria imagem então paralisada, mas sim na estratégia em si e no efeito de ruptura ou quebra que produz. Breve interrupção do fluxo contínuo da imagem fílmica, propiciadora da captura da audiência: fisga o espectador e o convoca a mergulhar na imagem e dela participar.

Com função semelhante ao papel desempenhado pela fotografia, outro recurso importante é a presença da imagem em espelho, instalando dois planos de registro imagético: uma imagem contida dentro de outra. Recurso presente em duas cenas ocorridas na primeira fase da narrativa.

Primeiro, o jovem Alicate, um dos integrantes do Trio Ternura, caminha absorto em sua oração, tão logo decidiu abandonar a vida bandida. O vemos caminhando introspectivo, enquanto a câmera nos conduz pelo trajeto de uma bala de revólver (disparada pelo policial que forja um álibi incriminador para acobertar o assassinato que acabara de cometer). A câmera nos faz crer que a morte se aproxima do rapaz, quando enfim o projétil atinge o espelho de um automóvel, partindo a imagem refletida do rapaz. Alívio cômico, que redimensiona o estatuto da violência: qualquer um pode estar sujeito a uma bala perdida!

A outra cena se passa na ocasião da fuga de Cabelera e Berenice, com planos de constituir família, já que há um bebê a caminho. Interceptam um carro e obrigam o motorista a conduzi-los. Uma vez que o veículo perdeu o ponto de ignição, Cabelera precisa empurrá-lo, permanecendo do lado de fora do carro. A imagem é apresentada em dois planos, mediante a divisão imagética estabelecida pela estrutura azul do veículo: Berenice, dentro do carro, aponta uma arma para o motorista enquanto busca Cabelera incessantemente com o olhar; Cabelera, enquanto empurra o automóvel e olha para a companheira, é mostrado ao público através do



espelho do veículo, até o momento em que cai morto ao chão, seguindo a jovem dentro do carro para fora de Cidade de Deus.

#### 4.1.2 Fotografia e Realidade

De acordo com Benjamin (1987, p.91), a técnica de "fixar efêmeras imagens de espelho", foi considerada em seus primórdios como uma "invenção diabólica", especialmente devido à sua capacidade de verossimilhança, o que a tem erigido, ainda hoje, à condição de "testemunho", de atestado da "existência de uma realidade". (MAUAD, 1996, p.4) Assim, o uso da fotografia em *Cidade de Deus* também pode ser visto com uma tentativa de conferir veracidade à narrativa, pois a preocupação em retratar a realidade aparece reiteradamente nos comentários dos produtores, por exemplo, na versão em DVD. Intencionalmente ou não, esta finalidade pode ser apreendida de modo especial na cena final, quando Buscapé testemunha e registra fotograficamente o achaque exercido pela polícia sobre Zé Pequeno e, em seguida, sua execução sumária pelos garotos da *Caxa Baxa*.

Todavia, é preciso lembrar "que entre o objeto e a sua representação fotográfica interpõe-se uma série de ações convencionalizadas, tanto cultural como historicamente" (MAUAD, 1996, p.8), o que a retira da condição de retrato da realidade, pois já implica, de saída, a intervenção do agente que aciona o aparelho. Podemos observar na mesma cena: Buscapé vê a polícia levando Zé Pequeno em um camburão e, sem titubear, corre alucinado entre becos e ruelas a um destino previamente calculado, só compreensível ao espectador segundos depois, quando espreita por entre frestas quadriculadas que lhe dão acesso visual à entrada de um edifício, onde entrevê os personagens que havia perseguido. Com sua câmera nas mãos, fotografa repetidamente, registrando a impressionante seqüência.

Assim, seu registro fotográfico foi fruto da conjunção de diversas e importantes ações: o ponto de início é quando vê a polícia retendo os dois comandantes remanescente do violento confronto – Sandro Cenoura e Zé Pequeno –, mas com o

detalhe de que seguem em viaturas diferentes. Os planos da polícia neste momento são revelados ao público – entregar o primeiro para a imprensa como forma de registrar a eficácia da ação policial, dando outro encaminhamento ao segundo, sem deixar claro qual o plano final: O prisioneiro será punido? De que forma? Será eliminado, torturado ou ambos? Ou, ainda, será extorquido? Mas Buscapé, sem ter acesso a tal informação, demonstra já conhecer a intenção e seu desdobramento, de modo que traça o roteiro certo até o esconderijo do traficante, onde capta o flagrante. Aí já estão presentes dois elementos construídos cultural e historicamente: identifica antecipadamente qual a intenção da polícia, mas também conhece pormenorizadamente qual o melhor trajeto a percorrer a pé até o destino previsto, enquanto a viatura trilha outro percurso.

O segundo ponto importante é sua intimidade com o delicado artefato, decorrente de sua antiga paixão, que foi também responsável por sua recente convocação a fotografar o bando de Zé Pequeno, fotos que, inadvertidamente, acabaram publicadas no jornal no qual tinha deixado com um amigo o filme a ser revelado. Episódio que o colocou em desespero, mas que resultou no gentil treinamento oferecido por um experiente fotógrafo jornalístico e que agora o habilitava a um desembaraçado manuseio do precioso instrumento.

E, por fim, sua noção quanto ao posicionamento mais seguro e propício para o uso da câmera. Enquanto integrante daquela realidade, Buscapé estava em condição de calcular o que estava por acontecer e corre em direção ao flagrante previsto: intenção que foi traduzida em conceitos, para, só então, ser transposta em imagens. As imagens fotográficas resultantes desta ação estão claramente apresentadas na imagem fílmica: a polícia cobrando e recebendo pagamento de Zé Pequeno em troca de sua liberdade, mas seguida da chegada e inesperada ação do grupo de meninos denominados Caxa Baxa: segue-se o fuzilamento atroz do "poderoso chefão" do tráfico carioca, enquanto gritam "ataque soviético".

Porém, que conceitos estas ações de Buscapé revelam? Em primeiro lugar, marca a imagem fraudulenta e corrupta que a polícia tem entre os moradores do

lugar, pois o rapaz os segue já calculando que não o conduziram a uma delegacia e sim a um local em que receberiam propina para liberá-lo. Em segundo lugar, indica a certeza de que aquele seria sua grande oportunidade profissional, e não mede esforços para aproveitá-la, com o intuito de obter fotos inéditas e reveladoras. Ainda assim, é surpreendido com o desfecho da cena e logo o acompanharemos em sua conclusão derradeira: nem sempre o *mais* e o *maior* é a melhor escolha. Cautela pode ser a alternativa mais racional e equilibrada, conforme demonstrará ao escolher quais fotos divulgará na imprensa: a bombástica extorsão policial (embora nada inédita), ou a já previsível morte do grande comandante do crime (Zé Pequeno). Sua opção será pela segunda alternativa, com a qual conseguirá o tão esperado estágio e um pequeno espaço no jornal, em oposição à fama resultante da manchete de primeira página que a outra foto certamente lhe possibilitaria, mas sem garantir-lhe a vida, o que o personagem nos revela em algumas das frases finais de sua narrativa no filme, enquanto observa com uma lupa as fotos recém-reveladas: *Se eu entrego só essa foto do bandido, eu consigo trabalho.* Frase enunciada enquanto observa a foto do corpo esburacado de Zé Pequeno, inerte no "chão gelado" (conforme revelam os criadores em debate que consta na versão em DVD). *Com essa daqui* – agora observa a foto de policiais com caixa de dinheiro na mão, enquanto Cabeção dá tapinha no ombro de Zé Pequeno, inconformado – *eu fico famoso. Vai saí até em capa de revista.* Segue percorrendo com a lupa as diversas fotos de Zé Pequeno baleado. *O Pequeno nunca mais vai me enchê o saco.* E então retorna às inúmeras fotos dos policiais com Pequeno... *Mas e a polícia?* ...com close nos olhos de Buscapé segurando a lupa à frente, mostrando que já não se trata da escolha entre os dois tipos de foto, mas sim entre as fotos e ele próprio: a fama ou a

vida! Como quem diz "a bolsa ou a vida!"<sup>38</sup> Uma escolha forçada, ou melhor, uma escolha sem escolha!<sup>39</sup>

Por outro lado, este encadeamento narrativo que se inicia com a entrada de Zé Pequeno em um camburão diferente daquele que leva Sandro Cenoura, emerge aos olhos do espectador em forma de suspense, pois sua formulação inicial está construída segundo a estrutura lingüística da reticência, que deixa margem para que o observador complete seu sentido, o que, não raro, é interpretado como percurso que conduzirá a uma provável eliminação ou queima de arquivo. Idéia já entre nós.

Buscapé é concomitantemente, o narrador da história e o autor das fotografias que recortam a trama em diferentes momentos, de modo que o recurso fotográfico parece também cumprir a função de realçar a perspectiva interna de sua narrativa. Este dado é importante porque o estabelecimento da mensagem é delimitado pela lente através da qual se olha e se fala. Com isto, a mensagem em *Cidade de Deus* é apresentada desde seu próprio interior, a partir de um de seus integrantes, filho daquele solo.

A importância na definição do narrador fica evidente no comentário do roteirista de *Tropa de Elite* – Bráulio Mantovani, o mesmo de *Cidade de Deus*. Nos extras da versão em DVD ele comenta que somente após as filmagens, já na ocasião da montagem, decidiram que o narrador deveria ser o personagem Capitão Nascimento e isto exigiu revisar toda a montagem, embora não tenha sido necessário regravar, pois a revisão foi feita mediante o ordenamento da seqüência de imagens e por meio da gravação da narração em *off*. Decisão que mudou completamente o ponto de vista da narrativa, e por lógica consequência, também a mensagem transmitida.

Mauad (1996, p.12) afirma ainda que "a fotografia comunica através de mensagens não verbais", pauta-se em "códigos convencionalizados socialmente" e

---

<sup>38</sup> Numa paráfrase forçada de um aforismo lacaniano (Jacques Lacan, 1985).

<sup>39</sup> Semelhante à afirmação de Flusser citada acima ("o fotógrafo pensa que escolhe"), mas que aqui refere-se à situação na qual se encontra o personagem, não apenas enquanto fotógrafo.

tem "caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas como mensagens". Ou seja, ressalta que a fotografia deve ser concebida como "resultado de um processo de construção de sentido", capaz de revelar "uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto". Assim, buscar o sentido no para além do imediatamente aparente é como podemos ler a fotografia que Buscapé faz do grupo de amigos na praia: descontente com a chegada de Tiago para compor o grupo no momento da foto, vai indicando ao rapaz a posição que deve ocupar até obter o maroto resultado que sabidamente antecipa – a imagem de Tiago fica obscurecida, pois foi conduzido pelo fotógrafo a uma zona de penumbra. Descaradamente ludibriado, Tiago nem desconfia da artimanha do colega – dado a ser lido no interior da trama, mas que também cumpre o papel de assinalar ao espectador que o sentido deve ser buscado fora do puramente aparente, seguindo as pistas fornecidas pela imagem.

#### 4.1.3 Testemunho Fotográfico – Arma que Dispara "Clic"

Na criminologia a fotografia alcançou *status* de documento, prova, testemunho ou evidência de um crime, devido à "sua capacidade de capturar... o próprio ato desviante" (GUNNING, 2004, p.38), como acontece com as fotos que Buscapé realiza no final do filme (conforme já discutido acima). A idéia de que a fotografia pode "capturar o instante da culpa" é fruto da concepção de que "o aparelho não pode mentir", ou seja, a câmera é vista como "o agente não humano da verdade" (Ibidem), tal qual a cena em *Cidade de Deus* que ora analisamos. "Fotografar atos culpados revela aspectos centrais da mitologia da identificação policial, ou também os poderes evidentes da fotografia, em um mundo de identidades mutáveis [em meio à] crescente vigilância". (Ibidem, p.55) Com o advento da fotografia surgem "novos sistemas de identificação": o que no passado foi realizado pela "estigmatização da carne" através da "marcação a ferro", hoje acontece por meio do "fichamento": fotografia, impressão digital, etc. (Ibidem, p.39)

Atualmente, no campo da investigação criminal, a fotografia tem cumprido a importante função de "retenção do traço indicial", que agora passa a ser buscado no corpo da vítima e não mais no corpo do criminoso (GUNNING, 2004, p.57) estabelecendo novo cenário jurídico e criminal.

No filme aqui analisado, embora ciente de que a imagem resultante do 'clic' de sua câmera seria prova suficiente quanto à corrupção policial, Buscapé escolhe não apresentá-la porque sabe que sua arma provavelmente se voltaria contra ele próprio.

#### 4.1.4 Fotografia Emblemática: Fotógrafo Fotografado Fotografando

A cena da fuga da galinha que abre a narrativa fílmica<sup>40</sup> é recortada logo no início pela imagem do personagem Buscapé acionando sua máquina fotográfica. Imagem que só se desenvolverá por completo ao final da trama, o que indica que sua presença neste momento cumpre uma função enunciativa.

Seqüência iniciada com imagens parciais, recortadas em câmera muito fechada, não definindo personagens, mas apenas fragmentos. Apenas dois personagens aparecem claramente: a galinha e Buscapé. A primeira, amarrada pelo pé e vendo aflita a matança das "colegas", é mostrada de corpo inteiro. O segundo, com a câmera fotográfica entre as mãos, aparece da cintura para cima, emoldurado por um quadro negro de fundo azul que lhe dá destaque, mas é coberto por uma tela gradeada imediatamente após disparar o clic fotográfico, restando sua imagem sobreposta por este véu quadriculado, enquanto prossegue manuseando o frágil artefato. Imagem de curta duração que metaforiza o enjaulamento, não apenas da prisão propriamente, mas também das condições da vida na favela – pois esta é a cena que será vista ao final do filme, quando Buscapé se arriscará ao fotografar a

---

<sup>40</sup> Seqüência que será analisada no item 4.4.

extorsão policial para com o traficante Zé Pequeno, e, a seguir, inesperadamente, seu assassinato pelos garotos da Caxa Baxa.

Como toda imagem, seu sentido depende da posição do olhar, o que no caso do cinema é definido pela posição da câmera. O espectador vê o que a câmera recorta e desde onde ela o faz. Buscapé é apresentado de frente. A grade que o cobre se interpõe entre ele e o público que o vê, interrompendo o contato visual direto. O ângulo oferecido pela câmera parece representar o ponto de vista exterior ao personagem, à sua comunidade, à sua realidade. Seguindo esta interpretação, revela a visão que a sociedade tem dos moradores da favela ou, quem sabe, do destino que espera que tenham: enjaulados e aprisionados nas prisões, afastados e distanciados pelas grades de proteção dos condomínios residenciais [Balandier (1997); Zaluar (1994; 2000; 2004)], ou, pelo menos, mantidos aquietados em seus morros, sem chegar ao asfalto.

Todavia, também pode estar simbolizando o imaginário daquele que está por detrás da grade, assim como seus demais companheiros de vizinhança. Pode ser o retrato de uma experiência já em curso e não de futuro. Personagens que se sentem enjaulados em sua própria comunidade, presos entre becos e ruas apertados, espremidos em moradias pequenas e superlotadas. Impressões que, aliás, o público pode experimentar especialmente com as imagens da terceira e última fase da película, quando a filmagem é feita em câmera fechada, estreitando o campo de visão. Mas esta é uma hipótese que requer pelo menos duas considerações: pode corresponder a uma avaliação feita de fora, segundo o ponto de vista de quem olha desde outro lugar, usando outras referências. Será que os moradores da favela se sentem assim tão espremidos em suas casas e ruas? Entretanto, a grade divisora, que os distancia do restante da cidade, surge com mais evidência nos relatos apresentados por Zaluar. Atestam as dificuldades em conseguir emprego. Denunciam a desconfiança que lhes é dirigida pelo simples fato de morarem na favela. Expressão do enjaulamento representado pela palavra *favelado*, este sim, experimentado desde dentro pelos próprios moradores como feroz e aniquilador. Sentidos que podem ser apreendidos

na imagem do "fotógrafo fotografado fotografando", circunstância na qual é visto vendo. Armadilha que o aprisiona a uma escolha amputada.

#### 4.2 CRUZAMENTO SINCRÔNICO-DIACRÔNICO: A *HISTÓRIA DA BOCA DOS APÊS* CONDENA A HISTÓRIA DE *CIDADE DE DEUS*

O espaço ou perspectiva é um dos principais aspectos a interrogar frente às imagens bidimensionais, como no caso do cinema. "O escalonamento de planos, superposições, distribuição (lateral ou central), transparência, escalas e ritmos das figuras... constituem um sistema de representação espacial em duas dimensões". (ROJAS MIX, 2006, p.278) A percepção de profundidade depende da captação feita pelo olho frente aos recursos empregados para produzir tal efeito, ou também, para representar a relação espaço-tempo: redução proporcional das dimensões dos objetos para representar sua distância em relação ao primeiro plano e, assim, referendar situação temporal ou centralidade narrativa.

No caso do filme *Cidade de Deus*, na apresentação da história de um de seus pontos de venda de droga – a Boca dos Apês – é possível identificar a *perspectiva diacrônica* em um mesmo cenário, que representa a *perspectiva sincrônica*. O recurso empregado é a manutenção do foco de filmagem do apartamento. Mediante fixação da posição da câmera, o cenário vai sendo alterado, mudando as cores, a disposição dos móveis, o desgaste das paredes e do piso, os diferentes personagens envolvidos e os planos de imagem em que são apresentados (em primeiro ou segundo plano), com a presença de alguns diálogos, sempre costurados pela fala organizadora do narrador.

Os diretores e o roteirista do filme comentam<sup>41</sup> como foi feito: definiram um ponto do cenário para chumbar o tripé da câmera e assim filmaram por diversos dias, mantendo o mesmo ângulo da imagem. Nos intervalos, o pessoal de arte trabalhava na demorada transformação do espaço, mediante a destruição do piso, do desgaste da

---

<sup>41</sup> Conforme extraídos dos 'extras' na versão em DVD.



pintura das paredes, etc. Empregam cortes e voltas de filmagem que se reproduzem na cadência narrativa da seqüência, finalizados pelo trabalho de montagem: vemos de novo e mais uma vez, sob novo foco e prisma de interesse. Segundo Fernando Meirelles, o diretor, a idéia era contar uma história em "estilo bíblico: A idéia da câmera parada era para as pessoas irem sumindo em fusão, como fantasmas, vão ficando espectros. É passar essa idéia de Caim, gerou Abel, que gerou não sei quê, que gerou não sei quê".

A cena é construída para contar a história de um lugar de forma econômica, em pouco tempo<sup>42</sup>, mostrando a progressão da Boca e os personagens que por ali passaram e contribuíram para sua construção, com o cuidado de manter a ligação com a história geral do filme, o que foi feito através do uso das diferentes tonalidades de cor que caracterizam as três fases do enredo. O ângulo de filmagem no decorrer da narrativa do lugar define o ponto de vista situado no espectador, que olha desde dentro do apartamento, sendo que ao fundo do cenário está a porta de entrada. Cenário narrativo, cuja dimensão sincrônica – representada pela manutenção do recorte espacial e do ângulo de visão –, é atravessada pela perspectiva diacrônica própria ao encadeamento histórico retratado.

Como acontece em todo o filme, esta história também é contada de forma circular, começando pelo fim. A chegada de Zé Pequeno e seu bando é o ponto de partida para a apresentação da história da Boca dos Apês, mediante narrativa oral e visual: o narrador apresenta objetivamente a sucessão dos fatos enquanto é acompanhado pela rica transformação cenográfica, que parte da cena correspondente à terceira fase do filme para introduzir a ambientação da primeira fase, quando ocorre a primeira sobreposição de imagens que se repetirá ao longo de todo o percurso desta historieta. Superposição de dois tempos distintos, marcando a íntima relação entre presente e passado. É a repetição da história que acentua a circularidade narrativa. No entanto, neste primeiro momento de sobreposição, a

---

<sup>42</sup> Ocupa 2 minutos e 20 segundos do filme.

imagem congela brevemente, contendo nova inserção de letreiro auxiliar da narrativa (*A História da Boca dos Apês*), que funciona com suporte e complemento da imagem (ROJAS MIX, 2006).

A presença de luz externa invadindo o ambiente através de uma janela à esquerda da tela sofre alterações no decorrer da narrativa. Está especialmente presente na terceira fase, que dá abertura à historieta, mas também já no primeiro tempo da história (década de 60), à qual ela retrocede. Mais suave no período inicial da história, a luz é percebida atravessando uma cortina que separa ambientes à direita da tela, mas também pelo trânsito dos personagens que por ali circulam. Neste primeiro tempo da narrativa, a Boca pertencia à Dona Zélia. No segundo tempo a vemos acompanhado de um garoto, com o qual troca droga por sexo. Mais tarde conheceremos seu nome (Grande) e o veremos expulsá-la violentamente, assumindo o comando do lugar. Mudança que é acompanhada de nova caracterização ambiental, especialmente quanto à incidência da luz externa, que aparece projetada diretamente na parede oposta, sem a intermediação da cortina, que foi arrancada durante a violenta expulsão da antiga dona do lugar. Luz externa que vai gradativamente intensificando o recorte do ambiente, partindo da janela à esquerda. Com o avançar da segunda fase, Cenoura assume a gerência do ponto, sob o comando de Grande. O faz com descontração, num estilo oposto ao de Grande. Todavia, é ainda sob a gestão de Cenoura que a luz externa finalmente desaparece, provável representação da difícil decisão que terá que tomar em relação a Aristóteles, cuja família o acolheu na infância. Apesar da gratidão, executará o rapaz a mando de Grande. Por isso, segundo o narrador, Cenoura "*teve vontade de matar Grande, mas nem foi preciso*", pois em seguida ele foi preso e morto. Os dois cômodos laterais à porta de entrada também alternam maior e menor luminosidade e escuridão à medida que a história progride.

Os personagens aparecem quase sempre no centro do cenário ou ao fundo, de modo que é o ambiente que fica privilegiado. No entanto, cada um deles em algum momento ocupa o primeiro plano da tela, ora ao ser apresentado, ora ao

ser enunciado. O percurso histórico da *Boca dos Apês* também segue a definição cromática empregada no decorrer de todo o filme, diferenciando cada uma das três fases: a primeira fase segue tom amarelado e avermelhado, que dá um ar mais natural e sentimental; a segunda fase usa cores mais vibrantes, intensas; e a terceira, caracteriza-se pela frieza do tom azul. Somam-se a isso, as alterações no estado das paredes – pintura ou descascamento, limpeza ou sujeira –, na aparência do piso, e na presença, posição e condição do mobiliário. O ponto de partida é um ambiente residencial, com certa organização e detalhes domésticos: cortina, quadros, toalha e louças na mesa, quadros e objetos nas paredes. Clima informal e doméstico que, segundo Zaluar, caracterizou o período inicial do comércio de drogas na favela, de modo quase ingênuo e pueril. Com o avançar da história, o mobiliário e os objetos vão desaparecendo, restando pouca coisa. O desgaste e aniquilamento do ambiente retratam o terceiro tempo do filme (década de 80) quando Zé Pequeno assume o comando do lugar.

Esta pequena historieta, com suas cores, luz e ambientação, demonstra de forma sucinta as mudanças na organização, cuidado, forma de relacionamento e violência representados no filme como um todo. Na historieta, o personagem central é o apartamento, no filme, é a comunidade Cidade de Deus, de tal forma que funciona como uma breve sinopse da grande história encenada pelo filme, ambas contadas mediante o expediente da circularidade. Retrato de um percurso do ingênuo e prosaico, ao frio, violento e calculista.

Por fim, a esse respeito, cabe transcrever integralmente as observações de Zaluar (2004, p.50):

Para assegurar uma boca-de-fumo, o chefe não pode mais vacilar, o que não acontecia na década de 1970, quando o tráfico era mais modesto e quase familiar: mulheres participavam, o lucro era comedido; a freguesia, relativamente reduzida e conhecida: a entrega, por conta do caminhoneiro, também pessoa conhecida. Hoje, o 'homem de frente' tem que manter todos os seus comandados na linha, tem que olhar para os lados e ver se os seus concorrentes não estão crescendo em demasia, vendendo mais e tendo mais gente armada na quadrilha; tem que cuidar do seu fornecedor, que já não é mais apenas um homem do caminhão, e pagar-lhe direito. Se não,

leva banho, tem a sua boca tomada ou é simplesmente morto por seus concorrentes de dentro e de fora da quadrilha. Ter arma na cintura, matar para não morrer e pensar apenas no poder de estar à frente de uma quadrilha de homens são coisas do cotidiano do chefe na sua em geral curta vida.

#### 4.3 *ETHOS* DE MASCULINIDADE: CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE VIRIL

*O crime é masculino; o pecado é feminino.*  
NIETZCHE

Estudos realizados por diferentes autores que discutem a violência nos grandes centros urbanos brasileiros demonstram a supremacia da presença masculina em atos infracionais violentos.

A concepção vigente percebe o exercício da dominação masculina enquanto um ato deliberado e autônomo, sem alcançar seus enredos constituintes, responsáveis pela instauração de um *ethos* de masculinidade, norteador das práticas e pensamentos.

Simone de Assis (1999) investiga a diferença nos caminhos trilhados por jovens de mesma origem familiar, mesma convivência doméstica, mesmo contexto educacional e relacional, mesmas circunstâncias econômicas, históricas e sociais. Irmãos ou primos que se dividem entre o mundo do crime e a vida de "otário", conforme denominação em *Cidade de Deus*. Constata relativas distinções quanto ao papel desempenhado pelo consumismo, a tendência ao imediatismo, a concepção de trabalho (valorativa ou depreciativa) e, ainda, as perspectivas de futuro, que, embora ambos a reconheçam como limitada, ocupa lugar diferente no planejamento e projetos de cada um deles: alguns relatos demonstram estratégias de reservas econômicas para realizações a curto e a longo-prazo (férias, estudos, etc.); outros mostram preocupação em logo alcançar ascensão no bando a que pertencem. Constatações semelhantes são demonstradas na pesquisa de Alba Zaluar, relatadas de modo especial em *A Máquina e a Revolta*.

Destinos traçados com tintas diferentes é o tema da história dos irmãos Marreco e Buscapé em *Cidade de Deus*. O primeiro é um malandro típico, pratica assaltos com os dois colegas com os quais forma o Trio Ternura, famoso por suas ações ilícitas nos primeiros tempos do conjunto habitacional; o segundo é o mais jovem, e, mesmo mantendo relação intimamente afetiva com o irmão, toma distância de suas escolhas e caminhos. Diz, em conversa com o amigo Barbantinho, que não quer ser nem bandido nem policial, por medo de tomar tiro – posição que vai justamente na contra-mão do ímpeto masculino de bravura e coragem que marca os atos de valentia do grupo integrado por seu irmão e pelos demais personagens que vão se inserindo passo a passo na trama discursiva que vemos delinear-se na tela.

Zaluar (1994) apresenta alguns fatores determinantes da relação que estes jovens estabelecem com o trabalho. Devido à falta de qualificação profissional e à baixa escolaridade, há uma real dificuldade para encontrar emprego. A experiência familiar traz à cena a perversa correlação entre trabalho e escravidão, em razão das condições salariais e do tratamento profissional, que envolve humilhação, desrespeito e desconfiança. Sem uma formação escolar ou religiosa que transmita o fundamento de uma ética do trabalho, muito cedo estes jovens aprendem os valores do machismo. Sem a força de um movimento operário capaz de constituir uma liderança trabalhadora, os valentões passam a ocupar lugar de prestígio e modelo. Nos primórdios das favelas cariocas, era o simpático malandro, com seu gingado e luta corporal, uso da navalha e negação do mundo do trabalho. Nas últimas décadas os transgressores assumem perfil violento, fortemente amados, liderando grupos, etc. Passagem do gingado de corpo ao confronto armada, da faca ao tiro, da lógica da lábia à lógica da força bruta.

Modelos de identidade juvenil, numa permanente exigência de afirmação e reafirmação de virilidade, que faz do suposto privilégio masculino uma verdadeira cilada devido às constantes tensões e contensões resultantes de sua submissão às concepções sociais de virilidade, que exaltam a violência real ou potencial, atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de 'verdadeiros homens'.

Enquanto a culpa é experimentada intimamente, a honra e a vergonha são experimentados na relação ao outro (BOURDIEU, 2002), tal qual acontece com as provas de força, persistência e determinação nos treinamentos em *Tropa de Elite* – típicas dos "ritos de instituições" das chamadas "corporações de elite" (Ibidem, p.65) – e, ainda, com os atos criminosos entre os jovens integrantes dos bandos em *Cidade de Deus*. Atestado de virilidade assinado com sangue!

"Solidariedades viris" reforçadas mediante provas de masculinidade endereçadas ao julgamento dos pares, mas que, assim, paradoxalmente, "encontram seu princípio no *medo* de perder a estima ou a consideração do grupo" e, assim, enquadrar-se na categoria dos fracos. É o "medo 'viril' de ser excluído do mundo dos 'homens' sem fraquezas". (WACQUANT, 2002, p.65)

Assim, Bourdieu (2002, p.67) conclui que "a virilidade...é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo". Na mesma perspectiva escreve Zaluar (2004, p.62): "o etos<sup>43</sup> da masculinidade, muito forte na cultura da rua, constrói-se, entre eles, sem o contraponto do feminino e impõe a necessidade de responder às provocações e humilhações de modo violento".

A ausência do feminino é flagrante em *Cidade de Deus*. As mulheres ocupam papel secundário na trama, principalmente como companheiras, objeto de desejo ou de posse – caso do comentário do então Dadinho (às véspera de se tornar Zé Pequeno) a Bené, cobiçando a companhia de um traficante. É o segundo tempo da narrativa. Estão em um bar, Dadinho começa a observar que o grande negócio do momento é o tráfico de drogas. Tem por referência os objetos com os quais os traficantes transitam: correntes de ouro, carros e mulheres. Por sinal, dentre elas está Berenice, que foi companheira de Cabelera<sup>44</sup> na primeira fase da história.

---

<sup>43</sup> Esta é a grafia encontrada nos textos de Alba Zaluar.

<sup>44</sup> Chefe do Trio Ternura, cujo desfecho na história é analisado no item 4.1.1.

Maracanã é a terceira personagem feminina que recebe nome e marca presença na narrativa. Aparece na primeira fase da história e dá cobertura a Cabelera quando ele é acusado pela chacina no motel, ocasião em que conhece Berenice. Além dela, também conhecemos Angélica, jovem cocota da cidade que frequenta a favela em companhia de outro morador do asfalto. Desejada por Buscapé, narrador da história, encontra a paixão nos braços de Bené, que 'morre por engano' durante o baile que marca sua despedida da comunidade, para viver com a amada em outras bandas. A quarta e última personagem nomeada na história é dona Zélia<sup>45</sup>, primeira proprietária da Boca dos Apês – ponto de venda de drogas que serve na trama como o representante desta prática ilícita. As demais mulheres não são nomeadas. Aparecem como "a mulher de Paraíba", "a vizinha", etc. Demonstração de que sua presença é apenas figurativa quando o discurso versa sobre a violência.

Já em *Notícias de uma Guerra Particular* elas dividem espaço com os homens nos relatos sobre a situação vivida na favela. Mas são donas de casa, sem vínculo direto com a criminalidade. Falam desde a perspectiva dos moradores da favela, afetados pela brutalidade do tráfico e também da polícia. Segundo os personagens Janete e Adão, representantes dos moradores, o dinheiro e principalmente a arma, a metralhadora, são o passaporte para os jovens da favela terem acesso às "cocotas lá de baixo". Sem as armas, não teriam qualquer chance com estas jovens do "asfalto". É o poder de atração da arma de fogo, signo de virilidade.

Zaluar, em *A Máquina e a Revolta* (2000) discute a clara distinção de papéis femininos e masculinos entre os integrantes da Cidade de Deus. À mulher está reservado o espaço e cuidados domésticos, com relações restritas a um pequeno grupo, geralmente de mulheres e familiares. Já ao homem é facultado manter amplo leque de relações grupais, com encontros em bares, em meio a bebida e conversa.

---

<sup>45</sup> Personagem cuja participação acontece na sequência que conta *A História da Boa dos Apês*, analisada no item anterior.

Separação bem definida entre o espaço público e o privado. Relatos obtidos de trabalhadores da favela, que compõe a absoluta maioria dos moradores destes condomínios, , ao contrário do que a mídia imprimiu e o imaginário social adotou: Zaluar (2000) afirma que apenas 1% desta população ingressa no mundo do crime. Todavia, mesmo sendo minoria, o novo ethos da masculinidade cria raízes entre os jovens nos últimos tempos, compondo um novo quadro da criminalidade. O malandro de outrora, apesar do caráter nostálgico e romântico instituído no imaginário cultural, não apresentava a mesma virulência presente entre os grupos armados engendrados no conjunto social nas últimas décadas. Em outras palavras,

é justamente esse novo etos que vai provocar um desastroso empobrecimento da vida social, no qual desaparecem outras figuras masculinas até então valorizadas, respeitadas e influentes no local": "o bom jogador de futebol, o bom sambista, o bom pai de família, o trabalhador habilidoso e o malandro esperto que dividia com todos esses personagens o poder do bairro...[personagens reais que] estão deixando de ser referência para o adolescente pobre que se torna um 'revoltado', aquele que não ouve ninguém, que não obedece nenhuma regra socialmente aceita. (ZALUAR, 2004, p.63)

Ausência da fundamental figura masculina, paterna e de autoridade. Sem esta referência, os jovens forjam estratégias de virilidade segundo a lógica da rua, onde prevalece a lei do mais forte.

#### 4.3.1 Ser "*do Conceito*", "*Resposta*" e Ter "*Consideração*"

Nos diálogos entre os jovens bandidos da trama, é recorrente o uso da expressão "ser do conceito", enunciada segundo duas óticas distintas, mas não necessariamente excludentes. De um lado, refere-se ao sujeito camarada, boa-praça, que tem "*consideração*" e respeito pelos colegas e pela comunidade. O maior representante dessa categoria é Bené – o típico camarada "*do conceito*": Sorridente e "boa-praça", amigo de todos e sempre legislando em favor dos possíveis alvos da fúria de Pequeno, é a imagem do bandido malandro. Imagem que se consolida basicamente em duas cenas: na primeira, no início da década de 80, salva Neguinho



da ação fatal que Zé Pequeno estava prestes a realizar, quando da tomada da "Boca dos Apês". Defesa que resulta no desvio do alvo para a perna do jovem e não mais o tiro mortal. Ironicamente, será este mesmo jovem que, desastrosamente, atingirá Bené fatalmente na ocasião de sua festa de despedido da bandidagem. Na segunda cena, Bené faz a intermediação de uma séria discussão entre Pequeno (mais uma vez ele) e Sandro Cenoura. É noite, estão em um bar movimentado, muitos presenciam o clima tenso e hostil que surge entre os dois personagens, mas só Bené consegue apaziguá-los, e somente "*por consideração*", segundo conclui Cenoura. Companheiro leal, sempre ao lado de Dadinho/Zé Pequeno, constante mediador das ações do explosivo parceiro, que muito o respeita, assim como toda a comunidade, conforme esclarece o narrador ao falar da superlotação de sua festa de despedido, quando pretendia deixar a bandidagem para viver com Angélica – uma das poucas personagens femininas do enredo, mas na posição ocupada pelas demais: namorada, esposa, amante, amiga e mãe. A relação de Bené com os companheiros dá testemunho do valor atribuído à lealdade entre homens, prova de masculinidade, constituinte de um *ethos* viril.

A outra linha expressiva do termo "do conceito" diz respeito a demonstrações de força e coragem, quase sempre confundidas com hostilidade e violência: ter "disposição" para matar. Corresponde mais diretamente a referências de masculinidade em um imaginário que faz do homem um ser brutal e dominador. Neste caso, Filé com Fritas é o representante máximo do nascimento do tal *ethos* viril, é uma espécie de breve e duro retrato do percurso de entrada dos garotos nos bandos. Funciona como uma espécie de protótipo do caminho até à marginalidade, pela via da afirmação de masculinidade. "*Rito ordálico de passagem*" conforme Jeolás recolhe de Le Breton. O menino franzino aparece pela primeira vez na tela como um transeunte qualquer. Uniformizado e com material escolar nos braços, caminha ao lado da mãe pelas ruas estreitas da favela. Passam ao lado de um grupo de rapazes pertencente ao bando de Pequeno. Filé os observa com o canto do olho com aparente apreensão, enquanto a mãe expressa com nitidez sua tensão

e preocupação. Em outra cena o vemos servir um prato de comida a Bené, que o recompensa com um maço de dinheiros, para alegria do garoto ("*Bené, o bandido camarada!*"). As recompensas financeiras e os auxílios à comunidade aparecem com frequência nos relatos dos moradores durante a pesquisa de Zaluar.

Porém, mais adiante este garoto será o protagonista da cena mais dramática e de maior impacto no público – e já discutida por Kati Caetano (2004). O garoto está saindo de casa no instante em que Pequeno passa com seu grupo e o convida a acompanhá-los. Caminham ao encontro do grupo de meninos conhecidos como Caxa Baxa – já vistos anteriormente cometendo pequenos furtos em supermercado e biroskas. Ações que levam comerciantes e moradores a se queixarem com Pequeno – o então "protetor" da comunidade. Tipo de "compromisso comunitário" identificado por Zaluar nos relatos de moradores, mas concluindo que a confiança esperada como contra-partida de tal proteção nem sempre se confirma, devido à constância e fúria dos tiroteios praticados no interior da favela. Práticas de barganha que também são relatadas pela moradora Janete em *Notícias de uma Guerra Particular*.

Voltando a Filé com Fritas. Zé Pequeno já havia avisado Cenoura que deveria agir para conter os garotos, que parecem manter uma relação de proximidade com ele. Mas Cenoura parece não ter obtido êxito e os garotos tornaram a agir, provocando a reação do novo do comércio, que pede socorro a Pequeno, que assim decide dar-lhes um corretivo exemplar. O bando encontra os garotos da Caxa Baxa conversando animadamente sentados em um cubículo à luz do sol. Fazem planos para o futuro, quando são abordados. Dispersam-se com grande agilidade, ficando apenas os dois menores, acuados em um canto. Ambos choram desesperadamente enquanto são verbalmente repreendidos por Pequeno, que avisa que serão punidos em nome de todo o grupo, que escaparam deixando-os entregues à própria sorte. Com uma arma apontada para os meninos, manda que escolham onde preferem tomar um tiro: na mão ou no pé. Trêmulos, os garotos mostram a mão, Pequeno debocha e atira no pé, levando o menor a um choro

convulsivo<sup>46</sup>. Em seguida, entrega uma arma a Filé com Fritas e ordena que decida qual dos dois irá matar. Filé titubeia. Um dos rapazes – Tuca – pede para encarregar-se da tarefa, mas Pequeno insiste, provocando Filé com Fritas: "*Quero vê se você é **do conceito** agora! Escolha um dos dois ali, ó. Sacrifica meu irmão!*" Cobra e avalia sua "*disposição*" para matar. A expressão de Filé é dramática. É a hesitação conflitante: por um lado, quer provar lealdade ao bando e à liderança de Pequeno, mas também, por outro lado, apavora-se diante da violência do ato que está na eminência de praticar pela primeira vez. Acaba por atirar no garoto maior, enquanto o menor continua em pranto desesperado. Pequeno ordena ao garoto ferido que vá ao encontro do seu bando e avise que na "sua" favela ninguém rouba. E arremata: "*sem mancar*". É o extremo do sarcasmo diante da própria crueldade. Companheiros de Pequeno riem efusivamente, enquanto a tela é tomada pela imagem desoladora de Filé com Fritas em close: de costas, cabeça baixa, braços caídos resignadamente. É o momento definitivo de seu ingresso na criminalidade, sua passagem para a condição de homem. Homem e bruto estão imaginariamente confundidos.

O significado de seu ato estará representado logo adiante na resposta que dará a Mané Galinha. O diálogo acontece por ocasião do recado que Pequeno ordena que o garoto leve a Sandro Cenoura. O convite é para que participe de sua caça a Mané Galinha (sem saber que é justamente ali que o "fugitivo" está escondido). Galinha – vendo a precocidade do envolvimento do garoto com a ilegalidade – tenta dissuadi-lo de seu envolvimento no mundo do crime. E o garoto retruca: "*Que criança, o que? Eu fumo, eu chero, já matei e já roubei. **Sô sujeito homem***". Testemunho do valor de masculinidade atribuído ao ato assassino que foi convocado a praticar. Valor masculino alcançado através do desvalor da vida, e não

---

<sup>46</sup> É particularmente espantoso o choro do garoto menor, que, segundo o comentário dos diretores no DVD, a técnica usada pelo garoto foi a de pensar em algum grande sofrimento de sua vida. Pensou na morte da mãe!

só a alheia senão que também a própria, pois o ingresso na criminalidade os introduz em uma ciranda de riscos que os coloca na eminência da morte a todo instante.

Em *Integração Perversa*, Zaluar (2004, p.51) escreve:

Crianças e adolescentes morrem numa 'guerra' pelo controle do ponto-de-venda, mas também por quaisquer motivos que ameacem o *status* ou o orgulho masculino de jovens em busca de uma virilidade afirmada através da violência. Assim, as taxas de crimes violentos aumentaram tão dramaticamente nesses locais que se tornou banal a morte de seres humanos. A banalização do mal porque a vida humana perdeu o valor, além da deterioração institucional e da desagregação da sociedade, é outra característica do presente quadro de um país cada vez mais violento.

É assim que, "na curta e atribulada vida dos bandidos..." (ZALUAR, 2004, p.47), a associação entre brutalidade e virilidade recebe ainda as tintas nefastas do poder representado pela participação e, mais ainda, pelo comando no tráfico de drogas, um negócio altamente lucrativo que "virou sinônimo de guerra".

#### 4.3.2 Vida de "*Bicho Solto*" – da Ilusão de Liberdade ao Caminho sem Volta

"*Bicho solto*" é como se denominam os personagens do filme que vivem na criminalidade. Expressão que indica o imaginário social relativo a esta prática, representante de uma vida livre e liberta, sem amarras, limites ou restrições. Equivale a não se render a uma vida envolta em regramento e ordem macrossocial, pois a submissão às normas coletivas aparece-lhes como forma de aprisionamento. É o encarceramento que julgam resultante do enquadramento das leis sociais. Tal qual o animal que luta ferozmente no ímpeto de escapar à jaula, na imagem fílmica, a bandidagem aparece como a forma extremada na fuga à miséria e à desgraça impostas pelas condições sociais: "estratégias de sobrevivência".

Ao provar "*disposição*" para o confronto e para matar, vivem a "ilusão do momento de poder absoluto sobre o outro". Enquanto "homens donos da própria vontade", vivem o "sonho de liberdade absoluta ou domínio sem resistência".

(ZALUAR, 2004, p.63), mas acabam por perceber-se aprisionados em uma armadilha, cujo desfecho quase sempre é fatal, conforme acontece com a maioria dos integrantes da criminalidade em *Cidade de Deus*. A vida de "bicho solto" aparece como um caminho praticamente sem volta, de tal modo que a mesma fúria que parece levá-los ou chamá-los à vida criminosa é também a que os leva ou chama para a morte prematura.

Vidas encerradas muito precocemente. Mortes violentas e aterrorizadoras. Instantes de vida vividos com sobressalto e apreensão. A expectativa de uma vida livre é abortada pelo terror da clandestinidade e da insegurança permanente. A urgência na realização do anseio por fartura e melhores condições de existência é o gerador da abreviação da vida. Jovens que acabam enredados em uma armadilha atroz. Via de regra, de acordo com as imagens do filme, precocidade no ingresso na vida criminosa equivale diretamente à precocidade da morte.

Paradoxalmente, ao tentar fugir dos perigos próprios da vida miserável, os personagens do filme embrenham-se pelos perigos decorrentes da marginalidade, colocando-se permanentemente em perigo. A bandidagem aparece como alternativa para a realização de sonhos e anseios impensáveis para os membros da comunidade favelada. Mas isto está longe de ser a regra, conforme os inúmeros relatos e descrições de Zaluar (2000). Em contrapartida, a criminalidade é justamente a responsável pela constante insegurança de suas vidas.

É o paradoxo da vida de "*bicho solto*": estar livre para viver de acordo com a própria vontade, entretanto, esta forma tentadora e facilmente acessível diante da busca em afugentar a miséria e libertar-se das leis é a própria razão da brevidade, inconstância e desassossego de suas vidas. É o que se vê em algumas cenas, mas especialmente na cena em que Zé Pequeno e seu bando bate à porta da Boca dos Apês sem se identificar, deixando Neguinho e seus companheiros em alerta, de armas nas mãos, prontos para reagir a um possível ataque.

Estar solto é estar fora das delimitações das leis sociais, não afetado pelas exigências da legalidade. Porém, de acordo com o que se vê no filme, a vida de

"*bicho solto*" não é uma vida independente, de ação livre e solta propriamente, ela exige estar sempre "*formando*"<sup>47</sup> com outros. Assim, mesmo o "*bicho solto*" não escapa à sujeição a regras e normas, pois a formação de bandos ou gangues comporta um conjunto peculiar de leis. Todavia, as leis que se instauram no mundo do crime acabam por atender especificamente aos interesses dos comandantes, tendo a coletividade parceira importância secundária. "Indivíduos atomizados, sem vínculos sociais com as gerações anteriores. (...) Protegem-se em bandos formados pelos seus iguais para demonstrar força bruta, (...) [mas, contraditoriamente,] cada indivíduo e cada bando lutam sozinhos para se defender de todos os demais". Ao tornar-se um "fora da lei" – da lei social, comum à sociedade em geral – o criminoso envereda pelos caminhos tortuosos da lei cobrada com vida e sangue. Foge às sanções e punições legais estabelecidas pelo conjunto macrossocial, porém ingressa em um mundo cujas normas são de uma severidade irracional.

Também aqui a representação está na cena em que Zé Pequeno age contra os garotos da "Caxa Baxa" por terem descumprido "sua" lei<sup>48</sup> (conforme já discutido no item anterior). O menino menor é friamente alvejado no pé por Zé Pequeno, sem qualquer reação de compadecimento por parte dele ou dos demais integrantes do grupo, à exceção de Filé com Fritas, garoto que por vez primeira acompanha o grupo em uma ação deste tipo. Incomodado com o que vê, vira-se em retirada, quando é intimado a pôr fim à situação, matando um dos garotos. Acaba por fazê-lo, após um instante de suspense, apesar da intervenção de um dos integrantes do grupo que se oferece para cumprir a ordem, o que não é aceito por Pequeno, que insiste até que Filé cumpra o que ordenara: matar a bala um dos garotos. Uma escolha sem escolha. Ou sim ou não. Quem escolher? Não faz diferença. O resultado é o mesmo: um sobreviverá, outro não. Qual? Não importa.

---

<sup>47</sup> Expressão empregada pela bandidagem que diz do agregado e parceria que constituem.

<sup>48</sup> No caso, não realizar ações criminosas no interior da favela.

O garoto Filé com Fritas precisava decidir entre dois garotos menores que ele, qual seria a vítima que inauguraria sua carreira no crime. A miséria da vida que parecem denunciar é agravada por suas próprias ações. Os bandos estabelecem leis de proteção à comunidade e a si próprios, porém, é destas mesmas leis que novos sofrimentos são infligidos a todos. É a incoerência e o paradoxo do funcionamento da bandidagem. Para fugir ao sofrimento da miséria, o "*bicho solto*" encontra a dor da insegurança e do medo, do risco permanente e da morte eminente. Ao fugir ao peso das leis, o "*bicho solto*" submete-se a leis ainda mais ferozes. Ao buscar proteção entre seus pares, encontra a cobrança furiosa.

Todos os personagens centrais da trama, pertencentes à vida criminosa, acabam mortos, de diferentes formas e em diferentes circunstâncias. Apenas dois deles – Alicate e Cenoura – permanecem vivos ao final da narrativa de suas histórias. Alicate, após 'ter a visão', entra para a Igreja. Diz o narrador: "*O destino entregô Alicate nas mãos de Deus*".

Segundo Zaluar (2004, p.53 e segs.), é comum a conversão, de bandidos e "viciados", "pela palavra de Jesus" em um "ritual de purificação através da água", com o detalhe de que, "com a evangelização, (...) alguns deles (...) acabaram loucos". Observação que redimensiona a enigmática cena em que Alicate tem a "visão": após o assalto ao Motel, o Trio Ternura é perseguido pela polícia. Alicate e Marreco se escondem na mata, pendurados em uma árvore, silenciosamente para não chamar a atenção dos policiais que passam abaixo. É noite. Com a escuridão, os sons se destacam na composição da cena. Sob fundo negro, surge imagem indecifrável, que, de uma gota de orvalho transforma-se em um pequeno peixe que nada delicadamente. O absurdo dá o tom onírico, quase delirante, em uma representação de dimensão mística, e, ainda, (calculadamente ou não) com a presença da água referida por Zaluar: água purificadora do batismo. Expressão de uma salvação místico-espiritual, efeito de transe hipnótico, entoadado pela cadência da oração que lhe serve de isolamento e escudo protetor frente ao perigo iminente, significado que será apreendido no desdobramento da cena seguinte: após a "visão",

Alicate enfrenta o medo, desce da árvore, caminha resolute em meio à dissipação da escuridão da mata em razão do alvorecer, avança pelas ruas desertas da Cidade de Deus recitando oração que o distancia do grito de alerta dos policiais que se aproximam. Isolado do mundo, prossegue inatingível, deixando o pavor para o garoto que o seguia de perto, que, ao ouvir a voz de prisão dos policiais, corre desesperado e morre baleado, para desolação de Toro (ao constatar que o jovem é um "trabalhador") e indiferença de Cabeção – os dois policiais envolvidos na ação. Salvação que se reduplica na continuidade desta seqüência: Cabeção coloca arma na mão do garoto morto e a dispara, criando prova falsa que justifique a morte do rapaz. A câmera nos faz seguir a trajetória da bala, que se dirige à imagem de Alicate. O vemos prestes a tombar fatalmente, mas somos surpreendidos com o estilhaçar de sua imagem, constatando que era apenas um reflexo no espelho. Assim mergulhados na imagem, pelo "efeito em abismo" produzido pela imagem em espelho, "uma imagem dentro da imagem" (LEMOS, 2007)<sup>49</sup>, somos atingidos pelo desfecho milagroso.

Já Cenoura, na cena final do filme, é preso juntamente com Zé Pequeno quando do confronto nefasto entre os dois bandos. Mas são conduzidos por veículos diferentes, sendo que Cenoura servirá para a apresentação pública da ação policial, conforme frase de Cabeção<sup>50</sup>: "*Você é para a imprensa*". Prisão que é mera fachada, aparência do cumprimento do dever. Policiais pagos para dar segurança e proteção à população, além de não a desempenharem, ainda debocham e fazem escárnio ante a possível credibilidade recebida por parte da mídia e da população. Falência da instituição policial que vemos explicitamente em *Tropa de Elite*, cujo comprometimento histórico é revelado na análise de Bretas (1997), e é confirmado na fala dos moradores em *Notícias de uma Guerra Particular*, assim como nos

---

<sup>49</sup> Conforme análise presente no item 4.1.1.

<sup>50</sup> Personagem que, no decorrer da trama, representa a corrupção policial, em um desenvolvimento contínuo, que inicia timidamente – na primeira fase da história (década de 60) – até chegar à atitude ostensiva início do terceiro tempo da narrativa (década de 80), período em questão na análise.



relatos de Zaluar (2000; 2004). Nos extras da versão em DVD de *Tropa de Elite*, o diretor José Padilha discute a diferença existente entre a ética da polícia e a ética dos jovens de classe média, representados pelos estudantes universitários envolvidos na trama. Avalia que a incompatibilidade entre estas duas éticas "é subjacente à violência urbana nas cidades brasileira". Incompatibilidade e tensão que também fica evidente nas falas dos moradores em *Notícias de uma Guerra Particular*, que descrevem a postura da polícia como invasiva, desrespeitosa e ilegítima, situação que muda – para o bem e para o mal – com o advento do tráfico de drogas: os policiais não estão mais tão à vontade para exercer ações opressivas.

Ainda assim, a história dos jovens envolvidos na bandidagem revela-se como uma "escolha sem escolha": encantados com a ilusória liberdade do "*bicho solto*", encontram morte prematura. Em uma "escolha sem escolha", em um "rito ordálico de passagem" (JEOLÁS, 2007), escolhem a morte!

#### 4.4 *IH! A GALINHA FUGIU! PEGA A GALINHA AÍ RAPÁ!* – DOIS PLANOS DA VIOLÊNCIA: PRESENTIFICAÇÃO DA PROMESSA NÃO CUMPRIDA

*O sentido de uma obra se encontra nos pequenos detalhes.*  
ROJAS MIX, 2006, p.374.

Câmera fechada. Imagem frenética e entrecortada. *Close* em mãos rudes limando facas, cortando e amassando limões, raspando e picando legumes, depenando, degolando, destripando e cozinhando galinhas. Marcando curiosa contradição, são também mãos que tocam alegremente chocalho, pandeiro e violão. Pés descascados, rachados e calejados, sinal de dureza e sofrimento, dançam animados ao som do samba. Faces sorridentes surgem na tela por breve instante.

Zaluar (2000, p.84) observa que nos anos 80<sup>51</sup> os moradores de Cidade de Deus, após forte resistência à ação remocionista que os levou até ali, mostravam uma "sociabilidade reconstruída" e o lugar já carregava "muitas marcas de sua identidade",

---

<sup>51</sup> Período em que Zaluar realizou sua pesquisa e no qual também transcorre a cena aqui analisada.

passaram a chamá-la carinhosamente "*dadedeus*", "espaço do encontro dos colegas, vizinhos, lugar do seu compromisso com a alegria". Esta é a cena de abertura do filme, que nos retornará mais uma vez ao final.

Imagem descontínua e nervosa, inicialmente recortada por *flashs* de tela preta, fazendo pequenas escansões na seqüência da imagem, como a indicar interrupções na dimensão de luz e vida, em razão da interposição da negritude e morte. Lembra as quebras e intervalos que constituem o cinema, apesar da ilusão de movimento que produz. Alternadamente são apresentadas galinhas amedrontadas, com pés amarrados, e outras já mortas, sendo cozidas. Imagem que dialetiza brincadeira e alegria, com desamparo, sofrimento e morte.

A galinha se solta da amarra que lhe prende os pés, olha atentamente a altura de onde está e dá o salto arriscado que a faz chegar até a rua abaixo. A imagem do salto é seguida de um *close* em um prato com sangue margeado por penas, relembrando as mortes das outras galinhas. No mesmo instante em que a imagem paralisa, cessa o som entusiasmado do samba. Dois recursos imagéticos que podem ser interpretados como alusão ao risco próprio à tentativa de fuga, ou, ainda, à inevitabilidade de uma vida sem saída, fadada a uma trágica e sangrenta interrupção.

O pequeno animal foge enlouquecido por entre as ruas estreitas, enquanto é covardemente perseguido por um bando de garotos armados, em tom de inocente brincadeira. São comandados por um homem negro, que gritara animado: "*Ih, a galinha fugiu! Ó rapá, você aí, meu irmão. Pega a galinha aí. Segura a galinha aí, ó rapá!*" Mais tarde saberemos tratar-se de Zé Pequeno, o frio e poderoso comandante do tráfico na *Cidade de Deus*.

A perseguição é filmada com câmera na mão, o que dá maior mobilidade à imagem, levando o espectador a participar vivamente da ação, como um integrante da cena, experimentando o frenesi da correria, ora como perseguido, ora como perseguidor, alternando entre um e outro dos dois pontos de vista. Ponto de vista subjetivo, pois segue a mirada dos personagens. (ROJAS MIX, 2006) A alternância metaforiza a

posição dos próprios personagens envolvidos, também eles ora em posição de perseguidor, ora de perseguido, conforme o filme tantas vezes nos mostra, em diferentes situações, com diferentes personagens.

Imagem fechada e sempre baixa, com câmera que caminha rente ao chão, acompanhando os passos da galinha. Pés e pernas, mãos e braços a perseguem a curta distância, causando a sensação da eminência do provável desfecho: ser apanhada. Seu destino? Voltar para a fila da degola e, em seguida, para a panela. É o prenúncio das imagens que se desenvolverão a seguir na narrativa, reafirmando a atual constatação quanto às circunstâncias de vida dos jovens envolvidos com o submundo do tráfico de drogas. Rapazes que, desde muito cedo, se vêem enredados pelos atrativos da ilegalidade, e, assim, entram em uma maratona de ódio, vingança e confronto constante, movidos por uma ética guerreira, um perverso *ethos* de masculinidade, um hedonismo desenfreado.

A seqüência é interrompida por um corte que introduz imagem um pouco mais aberta, com um *outdoor* desgastado em primeiro plano. Por detrás dele, descendo escadarias, Buscapé fala a Barbantinho<sup>52</sup> sobre a fotografia que está prestes a fazer. Os garotos assumem o foco central da cena, enquanto Barbantinho adverte o amigo do perigo desta empreitada, sem convencê-lo, pois está determinado a conseguir com ela uma nova oportunidade de trabalho em um jornal. Os dois rapazes caminham em direção ao primeiro plano da imagem, enquanto no canto superior direito, ao fundo, vai surgindo a imagem de outro *outdoor*, branco, com a sigla BNH<sup>53</sup>. Os dois avançam até sair de cena, ficando apenas a imagem do *outdoor* inteiro, sujo e desgastado, onde se lê com dificuldade: mais ao alto está escrito "Sistema Nacional de Habitação", seguido logo abaixo de "Governo Carlos Lacerda"; e mais ao centro: "Cidade de Deus – Jacarepaguá". Referência ao projeto de constituição deste conjunto residencial, sob o

---

<sup>52</sup> Os nomes destes personagens serão revelados no decorrer da narrativa, o espectador ainda não os conhece neste momento.

<sup>53</sup> Banco Nacional de Habitação.

fundo das promessas de governo não cumpridas, ou apresentadas enganosamente, conforme comentam os realizadores nos extras da versão em DVD, mas também conforme trabalhos em *Um Século de Favela*, assim como em outras obras de Zaluar, mas também em Bretas<sup>54</sup>. Condição que pode ser relacionada à "violência simbólica" nos termos de Bourdieu e "cidade escassa" na perspectiva de Maria Alice Resende de Carvalho.

De um lado, desamparo e abandono por parte dos governantes, cujos projetos não seguem uma política de continuidade e, assim, navegam à deriva, movidos pelos ventos de seus interesses e dissabores. De outro lado, ímpeto revoltoso, revelador das absurdas conseqüências da extrema desigualdade que vigora no país (tantas vezes denunciada), mas que, ainda assim, segue a mesma lógica do interesse privado a qualquer custo. Dois lados armados, cada qual a seu modo. A caneta que autoriza ou cancela iniciativas de melhorias. Objeto de consumo, de prestígio e até poder. Por que seria uma *Bic* se pode ser uma *Mont Blanc*? De outro, as armas cada vez mais potentes, que, de um modo desviado e enlouquecido, cavam espaços de visibilidade. Estratégia de "tornar visível o invisível", mas que, insanamente, acaba por concretizar a invisibilidade através do próprio aniquilamento físico. Por que seria uma espingarda se pode ser uma automática? Entrecruzamento perverso de forças em geral antagônicas e adversárias que constituem lados opostos, o que não quer dizer, necessariamente, princípios diferentes. De qualquer forma, regidos pela lei da selva, figuram entre a lei do mais forte ou corajoso e a lei do mais poderoso ou influente.

#### 4.4.1 “Na Cidade de Deus, se Corrê o Bicho Pega, se Ficá o Bicho Come!”

As duas cenas – a fuga da galinha e o diálogo entre os dois rapazes – prosseguem intercalando-se, como que tratando de duas histórias distintas, até que finalmente se cruzam logo a seguir. É o momento em que a galinha alcança uma rua

---

<sup>54</sup> Dados que são discutidos no item 3.2.

mais larga, onde há veículos transitando. De modo espetacular a galinha passa por entre as rodas de uma viatura policial em movimento, escapando ilesa dessa façanha<sup>55</sup>. No momento imediatamente seguinte, o pequeno animal encontra-se com Buscapé e Barbantinho, tendo em sua retaguarda o bando que a perseguia.

A cena está composta por uma tríade. Em uma extremidade da rua está Buscapé, com sua máquina fotográfica pendurada ao pescoço, acompanhado do amigo Barbantinho, e na outra extremidade está o bando de Zé Pequeno, que até então corria perseguindo a galinha, que agora está posicionada ao centro, indefesa, entre as duas extremidades. Zé Pequeno ordena que Buscapé pegue a galinha, ao que ele se prepara para atender, agachando-se levemente e abrindo os braços em direção à ave, quando, às suas costas, surge chegando de ré um camburão que por ali acabara de passar. Os policiais descem armados e caminham em direção ao bando, que começa a se dispersar, mas são interrompidos por uma ordem de Zé Pequeno, que os leva a alinharem-se novamente, empunhando suas armas para o confronto.

O caráter triádico da cena persiste, mas com a entrada de novos personagens, as posições ocupadas se alteram, ficando Buscapé, o amigo e a galinha ao centro, e nas extremidades o bando de Zé Pequeno e a polícia. É quando Buscapé inicia a narração que fará no decorrer de todo o filme:

*Uma fotografia podia mudar minha vida.  
Mas na Cidade de Deus, se corrê o bicho pega, se ficá o bicho come.*

Enquanto a frase é pronunciada, a imagem gira 180° circundando o narrador em *close*, de modo a permitir a visão, em segundo plano, dos personagens que compõe cada uma das duas extremidades, começando por focalizá-lo frontalmente, apresentando a polícia em sua retaguarda, para então enquadrá-lo de costas, mediante novo giro de 180° graus, mostrando o bando de Zé Pequeno à sua frente.

---

<sup>55</sup> Segundo comentário dos diretores, este desfecho foi absolutamente imprevisto, não programado, mas que resultou em um efeito de grande valor para a narrativa.

Durante a primeira parte da frase – *Uma fotografia podia mudar minha vida* –, o vemos de frente, com o corpo já elevado, braços ainda ligeiramente abertos – numa posição que representa estar indefeso –, com o tronco ligeiramente torcido para trás, olha os policiais que descem armados da viatura e caminham em sua direção. Provável referência à cena do final do filme, em que fotografa a extorsão policial – ocasião em que terá que decidir publicá-las ou não. Mas isto já foi analisado no item 4.1.2.

Já a segunda frase – *"Mas na Cidade de Deus, se corrê o bicho pega, se ficá o bicho come"* – é enunciada após o segundo giro de câmera, quando vemos Buscapé em primeiro plano, de costas, tendo o grupo de Zé Pequeno à sua frente, ao fundo da tela. Cena que funciona como uma espécie de síntese extremada do percurso deste personagem, quase sempre acompanhado do amigo Barbantinho e da máquina fotográfica, sua grande paixão, embora nem sempre presente fisicamente, mas sim no brilho de seu olhar, conforme já analisado no item 4.1.

Durante a trama, Buscapé manifesta constantemente sua vontade de se distanciar de seus dois destinos mais prováveis: vida de peixeiro, tal qual o pai (que corresponde a trabalho duro, pesado e mal-cheiroso); vida de bandido (tal qual o irmão e a maioria dos garotos da favela), que implica o uso de ações brutas e violentas, empunhando armas, resultando em vida abreviada de forma atroz. Da mesma forma que a galinha, ele persiste em sua busca incansável por uma alternativa de vida diferente daquela para a qual parece já estar predestinado – a morte violenta – pois este é o fim da grande maioria dos rapazes que conhece e com os quais convive na favela, a começar por seu irmão mais velho – Marreco – que encontrou morte prematura alguns anos antes, pelas mãos de Dadinho, agora conhecido por Zé Pequeno.

A coincidência das duas histórias também pode ser verificada no desfecho que terá cada uma delas. A galinha, após uma fuga arriscadíssima, escapa ilesa e de forma malabarística: passa por entre as rodas da viatura policial em movimento: a mesma viatura que veremos a seguir na cena descrita acima. Buscapé, após

inúmeros avatares em sua trajetória desde a infância, realiza seu sonho de criança – ser fotógrafo – da forma mais inusitada possível: é chamado pelo bando que tanto teme e sem qualquer programação ou cálculo, tem suas fotos publicadas na primeira página do jornal, o que lhe dá respeitabilidade entre os editores, mas também aprovação por parte do personagem fotografado (Zé Pequeno), na contramão de seu temor imediato. Desfecho tão fantástico quanto aquele vivido pela galinha. Desfechos inesperados e imprevisíveis.

Pura sorte!? Será esta a única alternativa de desfecho favorável para os integrantes de comunidades faveladas, às voltas com a morte trágica, imersos no contexto da violência e do medo? Ponto de vista mágico, ao mesmo tempo em que arriscado, pois, apesar das reais adversidades de vida dos habitantes destas localidades, não há um molde estrutural que constitua a todos igualmente. Mas esta produção fílmica parece denunciar e, talvez também, reproduzir um imaginário socialmente estabelecido. Imaginário que também se manifesta entre os próprios integrantes da comunidade, que parecem ter absorvido feito esponja este modo de pensar sobre a própria condição. Cito Bourdieu (2002, p.47):

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante e à dominação quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro, etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto.

A dominação, seja enquanto exercida ou enquanto sofrida, integra o imaginário sócio-cultural, que tende à naturalização de suas condições. Todavia, o filme nos mostra, através dos dois personagens aqui em questão – a galinha e Buscapé, o narrador da história –, que mesmo diante de uma visão naturalizada, novos destinos podem ser forjados. Em sua recepção pelo público, que efeitos produzirá? Sendo um dos importantes veículos culturais da atualidade, com

capacidade de vencer muitas das barreiras físicas, simbólicas e imaginárias existentes, pode funcionar como estratégia que dribla os obstáculos e faz o morro chegar ao asfalto, a cidade encontrar-se com a favela.

A dominação, exercida ou sofrida, integra o imaginário sócio-cultural, imaginário que tende à naturalização de suas condições. Todavia, o filme nos mostra, através dos dois personagens aqui em questão – a galinha e o narrador da história, Buscapé –, que mesmo diante de uma visão assim naturalizada, novos destinos podem ser forjados. Que efeitos produzirá quando de sua recepção pelo público? Sendo um dos importantes veículos culturais da atualidade, com capacidade de vencer muitas das barreiras físicas, simbólicas e imaginárias existentes, pode funcionar como estratégia que dribla os obstáculos e faz o morro chegar ao asfalto, a cidade encontrar-se com a favela.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Falha a fala. Fala a bala.*

Paulo Lins

Cidade, cinema, risco e violência, temas centrais desta pesquisa, estão todos de alguma forma enredados entre si e entrelaçados pela trama da modernidade, cujo ímpeto inovador e fragmentário, intensificador do movimento e da experiência do instantâneo, age como princípio destruidor da tradição e dos laços de continuidade e autoridade.

Por um lado, Balandier (1997, p.16) diz que a modernidade "banaliza a irrupção do novo, engendra continuamente situações mal identificadas, logo pouco controláveis, o que a associa aos estados de crise, à ameaça e ao mal-estar". Por outro lado, Tomain (2004, p.106) lembra que para Benjamin "a barbárie (...) é o elemento que antecede o novo. (...) É o que impele [o bárbaro] a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita e nem para a esquerda". A articulação entre ambos expõe a ligação entre modernidade, irrupção do novo e barbárie.

Os paradoxos característicos da modernidade – o distante próximo, o vizinho alheio, a multidão solitária, a presença desconhecida, o passado atualizado imagetivamente – correspondem à presença do "exótico" e do desconhecido nas sociedades contemporâneas (BALANDIER, 1997). Paradoxos que podem ser verificados nos guetos norte-americanos e nas favelas dos grandes centros urbanos brasileiros. As favelas – com elevada concentração populacional, muitas vezes constituídas por moradias improvisadas, constantemente rearranjadas – delimitam cenários que se tornaram atraentes a inúmeras pesquisas científicas, ao turismo e a mega-produções artísticas, na música e no cinema.

Muitas pesquisas assinalam a rápida mudança ocorrida na década de 70 quanto à percepção da sociedade e dos teóricos sobre a favela e seus moradores.

Até então vistos como perigosos, preguiçosos e sujos, passam a ser percebidos com base em seus movimentos de direito e cidadania, que já aconteciam há pelo menos duas décadas, sem alcançar visibilidade efetiva na sociedade. Período de efervescência na produção cultural, especialmente na música, mas também no teatro, literatura e cinema. Reconhecidos em sua coesão, força e persistência, em pleno regime militar<sup>56</sup>, lutaram por seus direitos, regidos por uma ética do trabalho, hoje motivo de riso na sociedade, que desconhece suas condições naquele então. Vivendo sob um forte espírito cooperativo, encontravam-se relativamente livres dos crimes violentos, que passam a reinar no espaço das favelas cariocas a partir dos anos 80.

*Cidade de Deus* demonstra esta transição através dos recursos retóricos que o cinema permite. O período que representa o início do conjunto Cidade de Deus (meados da década de 60), é apresentado no filme em tom amarelado, nostálgico, que lembra os álbuns de fotos de nossos avós, cor da saudade, de um tempo infantil e lúdico a recuperar. As imagens amplas, filmadas com lente aberta, apresentando o conjunto da comunidade, de modo a representar o horizonte de um sonho, de uma esperança baseada em promessas governamentais que os conduziram até aquele lugar. Nos anos 70, por sua vez (época em que a sociedade começa a reconhecer as posições, as lutas e o papel exercido pelos moradores da favela), a caracterização no filme é em tons vibrantes, com música agitada e câmera mais fechada, com maior presença de *close* nos personagens.

O início dos anos 80, que é a terceira e última fase do filme, é apresentado em tom azul, mais frio, e com ângulos ainda mais fechados, representando a experiência de opressão, resultante da violência do tráfico, mas também do descumprimento da promessa política de uma vida de bem estar nas novas moradias. É tempo da consolidação de uma atividade subterrânea que provocou um verdadeiro retrocesso na percepção da sociedade sobre as favelas e seus integrantes, reacendendo o

---

<sup>56</sup> Período da segunda fase do filme.

dualismo morro-asfalto, cidade-favela, que já tinha ocupado lugar de destaque no imaginário social até a década de 60.

Assim, os dados da realidade, das informações jornalísticas, mas principalmente acompanhando as reflexões de diversos autores citados neste trabalho, as duas últimas décadas do século XX (período da redemocratização no país, após o período da ditadura militar) podem ser apontadas como o período do aumento vertiginoso da violência e criminalidade no Brasil, intensificados especialmente pela entrada maciça das drogas e armamento militar, adquirido com extrema facilidade pelos grupos para-militares que se instituíram preferencialmente na capital carioca. Violência de caráter endêmico, visivelmente relacionada às assimetrias sociais que caracterizam a sociedade brasileira, mas cujos matizes ficaram ainda mais evidentes também neste período, e intensificaram o cenário de enfraquecimento da cidadania. Curiosamente, a legislação brasileira tem sido muito bem avaliada por agentes governamentais internos e externos, por suas definições muito claras quanto às garantias constitucionais. Panorama que constitui o que tem sido denominado "paradoxo brasileiro". Ou seja, no papel vai bem, mas nas ações não!

Este período reflete um processo de longa data, cujas características são enunciadas pelos moradores de Cidade de Deus (conforme descreve Alba Zaluar em *A Máquina e a Revolta*, 2000), com a marca de uma transição que vai "da malandragem para a bandidagem", e "do morro à favela". São depoimentos que assinalam a corrupção e a violência policial; esclarecem que a droga em questão é a cocaína, pois a maconha já estava presente há muitas décadas; e, ainda, o ingresso cada vez mais precoce no mundo do crime, este, cada vez mais lucrativo e, por isso, mais atraente. Este aspecto preocupa por duas razões em particular: as mortes violentas acontecem cada vez mais cedo. Meninos e jovens que sem as referências de lei e autoridade, encontram no risco e na violência a forma de realização de um *ethos* viril, instaurando um verdadeiro cenário de guerra, em defesa da honra masculina e "do pedaço" – território de domínio. Ímpeto consumista e imediatismo se associam aos moldes do capitalismo liberal, regido majoritariamente pelo lucro, com

o agravante de não estar submetido à legalidade. É o que se constata quando Zé Pequeno decide assumir o comando do tráfico na favela: tem por justificativa os objetos possuídos pelos comandantes até então. Cordões de ouro, carros, mulheres, bebidas. Decisão tomada: aniquila a todos e assume o comando geral (com exceção de Sandro Cenoura, traficante da "consideração" de Bené, o bandido malandro, merecedor do respeito de Pequeno e de todos, por "ser do conceito"). Mas também representado no repentino interesse demonstrado e realizado por Bené em mudar o visual: adquirir novo guarda-roupa, pintar o cabelo, etc. Após esta iniciativa, o rapaz conquista Angélica, "a menina mais cobiçada do pedaço" (segundo comentário do narrador). Observação no mesmo sentido acontece em *Notícias de uma Guerra Particular*, quando uma moradora afirma que a arma dá ao garoto o poder de conquistar as cocotas "lá de baixo", referindo-se ao centro e às regiões mais nobres da cidade, que, não fosse pela arma e dinheiro, não seriam acessíveis a estes garotos.

Inclusive, esta é a principal condição da presença feminina, que tem lugar enquanto objeto amoroso, de cobiça, de cuidados domésticos, de amiga, mas não como integrante dos grupos violentos e armados presentes na narrativa. As mulheres aparecem figurativamente na tela, sendo que apenas quatro delas chegam a ser nomeadas: Angélica e Berenice são companheiras de dois personagens da malandragem (Cabelera e Marreco); Maracanã é a mulher que dá cobertura a Cabelera quando acusado injustamente; Dona Zélia é a única personagem ligada diretamente ao mundo da infração. Faz de seu apartamento um ponto de venda de maconha aos jovens da comunidade, mas com a justificativa de ser sua renda após a perda do companheiro. Sua relação com a violência acontece enquanto vítima, pois acaba sendo expulsa de sua moradia pelo jovem que acolhera e mantivera numa troca de drogas por favores sexuais.

Cenário de guerra, dizem alguns. Ebulição violenta que transbordou como lava incandescente morro abaixo e, atingindo o asfalto, fez explodir aos olhos da cidade o magma até então relativamente afastado e inerte, pois contido dentro dos

limites da favela, e assim, cobrou do poder público e da sociedade o debate e a "revalorização do problema favela" (BURGOS, 2004, p.44). Assim se sucederam diversos episódios no Rio de Janeiro, na relação da cidade com o morro, por exemplo, os arrastões em praias e Shopping Center, sem que o foco da discussão estivesse de fato no ator político, no interesse dos excluídos e em uma preocupação com sua integração sócio-política. Todavia, a sempre incompleta integração da favela à cidade parece estar forçando seu caminho por vias tortuosas para conquistar lugar na pauta das discussões e decisões sobre a cidade, impossibilitada que está em preservar a distância estratégica dos problemas da favela que lhe permitia manter-se ignorante a respeito dela e, assim, supostamente neutralizá-la. Com isto, nesta virada de século tornou-se inevitável o debate sobre o "modelo de cidade que se quer para o Rio de Janeiro" (Ibidem, p.44).

O papel da polícia nesta conjuntura ainda precisa ser melhor analisado e desenvolvido. Muito tem sido dito, escrito e debatido sobre a violência e a corrupção policial, tema que aparece nos três filmes aqui considerados. A contribuição de Bretas é fundamental. Repertoria, com riqueza de detalhes, o período que antecede e sucede a virada dos séculos XIX-XX, tanto sobre a constituição da instituição policial brasileira, quanto sobre a cidade do Rio de Janeiro e o surgimento da favela.

Em *Cidade de Deus*, Cabeção é o representante máximo desta corrupção. As primeiras manifestações aparecem já nos anos 60, primeiro tempo do enredo: sugere a Toro para ficarem com o dinheiro do assalto ao Motel, caso o encontrem; pega o dinheiro de Buscapé quando saem à procura de seu irmão, Marreco, delatado por Paraíba, o marido traído; forja prova incriminadora quando, em companhia de Toro, mata um jovem trabalhador por engano. Assim prossegue em vários episódios durante a trama, inclusive, como intermediário na venda de armas aos traficantes, até culminar com a cena final da extorsão a Pequeno. Toro que, por sua vez, não é corrupto, tem presença pequena na trama, a qual ainda foi reduzida pelos cortes de filmagem que foram necessários ao final para fazer o filme "caber" na venda comercial (duração longa não é atrativa e não vende). O corte era necessário, mas é

curioso observar que tenham escolhido este personagem. Os diretores explicam que precisavam manter a coesão do filme, mas, mesmo assim, esta escolha indica a prevalência da mensagem adotada no roteiro com respeito à polícia: o foco é o policial corrupto. Mas será que a idéia é que ele representa a grande maioria em sua classe? Bem, as análises de Zaluar e Bretas pelo menos, corroboram em muito com esta hipótese. Zaluar (2000, p.156) inclusive assinala que o "convênio entre polícia e bandido" resulta em um perigoso "circuito de trocas". A história e o relato nos outros dois filmes também caminham na mesma direção.

O resgate e a defesa da "moral" da corporação policial aparece como a grande vocação de *Tropa de Elite*. O filme se esforça em mostrar que, apesar da absurda presença da corrupção na corporação, há movimentos individuais e grupais que buscam moralizar a instituição policial, como também cumprir sua função de segurança pública, mas, ainda assim, a qualquer preço: invadindo, ameaçando, batendo, com base na intuição e não necessariamente em provas. O filme também aborda a concepção de que coragem, força, confiança, lealdade e determinação devem ser testados e provados através de rituais brutais, típicos do rito ordálico de passagem, conforme discutido por JEOLÁS (2007). Estes ritos também foram reconhecidos nesta pesquisa, e por outros autores, como uma das características da manifestação violenta no mundo do crime contemporâneo, cumprindo a função de signo de virilidade. Demonstração da falta de referências simbólicas na constituição da masculinidade e da defesa de direitos cidadãos.

O estado falimentar da instituição policial em *Notícias de uma Guerra Particular* fica mais claramente evidente pela boca dos moradores que afirmam que o desrespeito e a violência policial para com os moradores foi reduzindo à medida em que foi surgindo o comando do tráfico. Relatos em Zaluar apontam o inverso, indicando que a polícia já funcionou como proteção para os moradores, mas deixou este lugar. Divergências que não necessariamente indicam oposição radical, mas sim relativização quanto a localidades, particularidade dos envolvidos, etc.

Será que enfatizar a relação entre a corrupção policial e o aumento da criminalidade é uma forma de naturalização? Não seria o reconhecimento de uma realidade, cujos relatos, produções cinematográficas, pesquisas, e estatísticas nos revelam insistentemente? Corrupção endêmica, que requer uma efetiva exterioridade que recoloca instituição policial nos trilhos de seu compromisso ético, político e social, resgatando seu papel de autoridade legítima.

Discursos de natureza política e social relativos às favelas reiteradamente maquiaram os projetos de fundo eminentemente higienista e sanitarista, que visavam melhorias para os mais abastados e não para os moradores das regiões envolvidas. Assim, as medidas governamentais referentes às favelas mostraram-se, em sua quase totalidade, destinadas a atender interesses dos grupos social e economicamente mais favorecidos. Práticas que vem se repetindo ao longo de várias gestões de governo, criando cenário de desconfiança para com as autoridades e descrença para com o sistema e a legislação.

Estas mesmas medidas podem ser consideradas como as principais responsáveis pelos fenômenos que se evidenciaram nas favelas a partir de meados do século XX: de um lado, sua politização e luta por direitos sociais, civis e políticos; de outro, a apropriação do mecanismo clientelista e da ação fortemente opressiva por parte dos grupos de traficantes.

Nesta perspectiva, pode-se dizer mais detalhadamente que, primeiro, os parques proletários dos anos 40 abriram a trilha inicial para os contatos diretos dos moradores com os políticos, o que os alertou para a possibilidade de discutir direitos diretamente com estes governantes. Depois, o clientelismo criado pelo governo e pela Igreja entre as décadas de 60 e 70 como medida de desarticulação política dos grupos e associações de moradores das avelas (com ênfase na descaracterização de seu papel representativo), foi apropriado por grupos paraestatais surgidos ou fortificados na década de 80: banqueiros do jogo do bicho e comandantes do tráfico de droga (fortemente armado), vem sistematicamente adotando medidas protecionistas junto à população, com o intuito de ganhar a confiança e a tão

esperada “consideração”. Confiança e consideração que assim são desviadas das oficiais figuras de autoridade, que perderam o respeito e a razão para recebê-las.

Proteção substitutiva, cuja face oposta emerge com rapidez diante da mínima contrariedade, conforme atesta a cena em que Filé com Fritas é coagido a matar um dos garotos da Caixa Baixa, para que Zé Pequeno reafirme seu domínio local. Somando-se a isto, as ações opressivas, com uso da violência indiscriminada, praticadas pela polícia e endossada, direta ou indiretamente, por agentes governamentais, também serviram de modelo para as estratégias destes poderes paralelos (BURGOS, 2004, p.46). Ou seja, o tiro saiu pela culatra! A repressão ostensiva e a pedagogia de amansamento e despolitização funcionaram como escola eficaz para as estratégias de controle adotadas pelas "empresas do tráfico" nascidas nas últimas décadas do século XX.

O retrocesso mostra-se inevitável: as justificativas das ações do Estado se apóiam na estigmatização da classe dos revoltosos, que de trabalhadores passam a ser vistos como perigosa ameaça. É a associação entre pobreza, criminalidade e perigo, que se impõe como uma forma de naturalização do fenômeno ou das contingências da vida miserável. Discurso de ordem naturalizante, que tem por função descaracterizar as circunstâncias sociais e políticas que estão na base do atual cenário de violência que atinge tanto o morro quanto a cidade. Gestado por anos, em meio ao descaso, mentira e opressão, este cenário de violência e exclusão vem ganhando espaço no discurso falado, escrito e imagético, abordando e discutindo sobre as circunstâncias políticas e sociais geradoras de absurda desigualdade, no seio da qual com frequência a violência explode de forma incandescente. Seria esta uma estratégia de "naturalização" do conceito de violência, ou de denúncia e convocação à reflexão e tomada de posição? Reconhecer os vínculos e aproximações (não apenas em uma chave analítica de relação causa-efeito) entre as condições de pauperização e as circunstâncias sociais de possibilidade relacionadas a seu contexto, pode mesmo ser considerado uma forma de naturalização?



Aqui, naturalização está sendo pensada como aquilo que se explica em si mesmo, sem a devida consideração das contingências e relações de possibilidade de sua existência, sem seus determinantes históricos e culturais, ou os elementos conjunturais que o sustentam. Esta investigação vai revelando que mesmo a tendência naturalizante é fruto do imaginário coletivo em que ela se constitui, sendo que, num movimento circular, retorna ao ponto de origem (concepção naturalizante) e o potencializa. Efeito de retroalimentação, que sustenta o próprio imaginário social, de um lado, e as concepções naturalizantes, de outro.

Trata-se das condições de possibilidade para o engendramento do cenário de horror e exclusão representados em imagem pelo filme analisado. Roteiro e imagem que podem ser considerados como metáfora das contingências também existentes nos demais centros urbanos brasileiros, embora sempre sujeitos às próprias particularidades históricas e culturais. Referência ao binômio morro x asfalto que também representa a cisão norte x sul deste país de dimensões continentais. Divisão que alimenta um imaginário naturalizante quanto à superioridade de uns e de o atraso de outros.

Voltando à análise do filme: o suspense narrativo é um recuso cinematográfico responsável por introduzir o efeito de reticência ou interrogação quanto ao desfecho da história (ou das micro-histórias) e, assim, convoca o espectador a participar por alguns instantes da provável finalização da seqüência. Processo de construção de sentidos provocado no observador – sentido nem sempre confirmado no encadeamento da película –, que depende dos elementos imaginários e simbólicos constitutivos de cada observador que integra a platéia. Construção endereçada ao coletivo, mas que só pode ser feita individualmente, embora segundo as balizas fornecidas pelo filme. Não raro completamos com o pior. Na cena inocente e saudosista, na primeira fase da história, em que Buscapé está sentado em um galho de árvore que pende sobre um rio, enquanto conversa sobre família e trabalho com o amigo Barbantinho que brinca descontraidamente na água, o corte de cena é feito lentamente, mediante a quase sobreposição do foco de imagem de um revólver em

posição de tiro, apontando aparentemente para o garoto que, visto de costas e ao longe, recém saía da tela, com sua imagem sendo distanciada e esfumaceada devido ao afastamento e manejo da lente da câmera. Quase automaticamente completamos a cena com o desfecho do tiro fatal. Idéia amplificada da presença constante do risco de vida entre esta população, especialmente os jovens. Esta também, uma idéia naturalizada, provocada pelo filme, mas completada pelo espectador. Seria este um recurso para alimentar ou para questionar o movimento naturalizante com respeito ao conceito de violência?

Uma última observação, também sobre este mesmo personagem, Buscapé, que é o narrador da história e representa o trabalhador da favela, ou melhor, o *ethos* de trabalhador que Zaluar identifica nesta comunidade, na contra-mão da idéia vigente na sociedade sobre os moradores das favelas. Desde o início ele demonstra grande interesse na profissão de fotógrafo e alimenta o sonho de sair da Cidade de Deus. Mostra profunda recusa em seguir a profissão do pai, peixeiro, ou o caminho do irmão, "bandido". O garoto até se desanima em certa ocasião, ao ser mal-tratado pelo patrão, quando então faz uma cômica e frustrada tentativa de ingressar na bandidagem. Simone G. Assis, em *Traçando caminhos em uma sociedade violenta* (1999), discute detidamente a diferença de caminhos traçados por jovens de mesma família com respeito à bandidagem. Ao final do filme, já adulto, graças à foto que fez do corpo baleado de Zé Pequeno (em detrimento daquela em que registra a extorsão policial, conforme analisado no item 4.1.4), conta animado ao amigo Barbantinho que, finalmente, conseguiu ingressar em um jornal, embora ainda como estagiário. E conclui sua narração dirigida à audiência: *Ah! Já ia esquecendo. Agora me chamam Wilson Rodrigues*. Atestado de sua "certidão de nascimento cívica", que Zaluar discute a propósito da polícia, mas que também cabe aqui, pois representa uma existência civil forjada pelo trabalho.

Assim, para além do discurso naturalizante, o filme se mostra como um dos importantes veículos capazes de vencer as barreiras físicas, simbólicas e imaginárias existentes entre a cidade e a favela. Estratégia que dribla os obstáculos

e faz o morro chegar ao asfalto, mas através da representação, da denúncia, do convite à reflexão e às tomadas de posição, e não pela presença real da avassaladora explosão vulcânica da violência armada que atingiu a sociedade. Violência que obrigou a sociedade a voltar os olhos para o morro, em um enfrentamento concreto de proteção, que só facilita as conclusões estigmatizantes em lugar das reflexões que permitem avançar e buscar soluções. Todavia, segundo Zaluar (1983), o esclarecimento gera revolta, pois desnaturaliza as condições de vida. Diante da revolta, as técnicas repressivas se fazem necessárias, mas precisam ser publicamente justificadas, uma vez que em contexto de 'abertura política' e de democracia, a comunidade social e política deve ser em alguma medida contemplada.

As diferenças existem e não há como negá-las ou eliminá-las. A questão está nas dimensões que elas alcançam e nas posturas e nas ações que assumimos frente a elas. Zaluar em *A Máquina e a Revolta* (2000) apresenta alguns desdobramentos frente à distância e diferença entre o morro e a cidade: rebelamo-nos revoltados, em movimentos ofensivos, armado ou até mesmo verbal furioso; usufruimos do clientelismo, e assim o fortalecemos, como acontece com o usuário de droga e também com grande parte da polícia; estigmatizamos e ampliamos as barreiras por meio de muros cada vez mais altos e mais eletrificados; acomodamo-nos em um discurso conformista e resignado, típico da ideologia cristã; armamo-nos de palavras de efeito e discursos memoráveis, sem pôr a mão na massa para fazê-las valer; etc.

Por fim, mantendo a interlocução presente até aqui, reproduzo a conclusão de Zaluar em *A Máquina e a Revolta* (2000, p.59), publicação da pesquisa realizada em Cidade de Deus no início dos anos 80: "Talvez não reste senão dizer, como Geertz, que ao final construiu-se apenas mais um outro texto, também ele passível de interpretação, sem se perder de vista o contexto das condições sociais de sua produção". Em outras palavras, mais do que conclusões acabadas e definitivas, de uma pesquisa resta um texto, que se abre a novas interpretações e interrogações.

Finalizo com a música *O meu guri*, de Chico Buarque, lançada em 1981, época da terceira fase do filme *Cidade de Deus*:

*Quando, seu moço, nasceu meu rebento  
Não era o momento dele rebentar  
Já foi nascendo com cara de fome  
E eu não tinha nem nome pra lhe dar  
Como fui levando, não sei lhe explicar  
Fui assim levando ele a me levar  
E na sua meninice ele um dia me disse  
Que chegava lá  
Olha aí, olha aí, olha aí,  
Olha aí, ai é o meu guri  
Chega no morro com carregamento  
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador  
Rezo até ele chegar cá no alto  
Essa onda de assalto tá um horror  
Eu consolo ele, ele me consola  
Boto ele no colo pra ele me ninar  
De repente acordo, olho pro lado  
E o danado já foi trabalhar,  
Olha aí  
Olha aí, olha aí, olha aí,  
Olha aí, é o meu guri  
E ele chega  
Chega estampado, manchete, retrato  
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais  
Eu não entendo essa gente, seu moço  
Fazendo alvoroço demais  
O guri no mato, acho que tá rindo  
Acho que tá lindo, de papo pro ar  
Desde o começo eu não disse, seu moço  
Ele disse que chegava lá  
Olha aí, olha aí, olha aí,  
Olha aí, ai é o meu guri.*

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVAY, Miriam et al. (Org.). **Juventude, violência e vulnerabilidade social na América Latina**: desafios para políticas públicas. Brasília: UNESCO, BID, 2002.
- ALMEIDA, Suely Souza de. Violência urbana e constituição de sujeitos políticos. In: PEREIRA, Carlos A. M. et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999a.
- \_\_\_\_\_. **Da violência**. Brasília: Ed. UnB, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Cia. das Letras, 1999b.
- \_\_\_\_\_. **Responsabilidade e julgamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ASSIS, Simone Gonçalves de. **Traçando caminhos em uma sociedade violenta**: a vida de jovens infratores e de seus irmãos não-infratores. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1999.
- BALANDIER, Georges. **O contorno**: poder e modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. São Paulo: Victor Civita, 1975. v.48. (Coleção Os Pensadores). p.11-34.
- \_\_\_\_\_. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1.
- BERLATTO, Fábila; SALLAS, Ana Luiza Fayet. Um lar em terra estranha: espaço e sociabilidade em uma casa de estudantes feminina. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago, n.12, diciembre 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. Exercícios de apresentação: antropologia social, rituais e representações. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Org.). **Representações**: contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000. p.169-198.
- BOSCHI, Renato Raul (Org.). **Violência e cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Uma arte maior:** ensaios sobre os usos sociais da fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BRETAS, Marcos Luiz. **Ordem na cidade:** o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro: 1907-1930. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BURGOS, Marcelo Baumann. Dos parques proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela.** Rio de Janeiro: FGV, 2004. p.25-60.

CAETANO, Kati Eliana . A encenação da violência: um exemplo no filme Cidade de Deus.. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 13., 2004, São Paulo. **Anais...**, São Paulo : Universidade Metodista de São Paulo, 2004. v.1. p.1-14.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha SP, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema:** do mito à indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **A cidade polifônica:** ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Violência no Rio de Janeiro: uma reflexão política. In: PEREIRA, Carlos A. M. et al. **Linguagens da violência.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: AGUIAR, Flavio e outros. **O olhar.** São Paulo: Cia das Letras, 1988.

COUTINHO, Eduardo et al. Cinema: entre o real e a ficção. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares. Dossiê Cinema & Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, ano 5, n.1, p.107-126, jul. 2003.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do séc. XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DOUGLAS, Mary. **La Aceptabilidad del Riesgo según las Ciencias Sociales.** Barcelona: Paidós, 1996.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Abril, [1895] 1973.

\_\_\_\_\_. **O suicídio**. São Paulo: Martin Claret, [1897] 2005.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: formação do estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. v.2.

\_\_\_\_\_. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v.1.

\_\_\_\_\_. **Norbert Elias por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Míriam L. (Orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas (SP): Papirus, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. 11.ed. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HARTMANN, Fernando. Violência e discurso. In: HARTMANN, Fernando; ROSA JR., Norton Cezar D. F. (Org.). **Violências e contemporaneidade**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

HERSCHMANN, Micael. As imagens das galeras funks na imprensa. In: PEREIRA, Carlos A. M. et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

JABOR, Arnaldo. **"Cidade de Deus" desmascara nossa crueldade**. 21 nov. 2002. Disponível em: <[www2.tvcultura.com.br/metropolis](http://www2.tvcultura.com.br/metropolis)>. Acesso em: 29 nov. 2003.

JEOLÁS, Leila Sollberger. **Risco e prazer**: os jovens e o imaginário da Aids. Londrina: Eduel, 2007.

JEOLÁS, Leila Sollberger; PAULILO, Maria Ângela Silveira; CAPELO, Maria Regina Clivati (Orgs.). **Juventudes, desigualdades e diversidades**. Londrina: Eduel, 2007.

LACAN, Jacques. O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LEITE, Miriam L. M. Texto visual e texto Verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Míriam L. (Orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas (SP): Papirus, 1998.

LEMOS, Amuschka Reichmann. **Um mergulho no abismo**: estratégias comunicacionais da imagem fotográfica. Curitiba, 2007.

LINS, Paulo. "Cidade de Deus", o livro, dá voz a quem não tem mais nada. **Folha Online**, Especial, 2002. Entrevista concedida a Marcelo Rubens Paiva.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARTINS, José de Souza. **A sociedade vista do abismo**: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais. Petrópolis: Vozes, 2003.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. **Tempo**, Niterói, v.1, n.2, p.73-98, 1996.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: FAPESP: EdUSP, 2004.

MISSE, Michel. **Crime e violência no Brasil contemporâneo**: estudos de sociologia do crime e da violência urbana. Rio de Janeiro: Lúmen Júris, 2006.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Cinema e ciências sociais. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares. Dossiê Cinema & Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. Imagem em foco nas ciências sociais. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: FAPESP: EdUSP, 2004.

OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Hortense. **A palavra é**: favela. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p.61-114.

PEREIRA, Carlos A. M. O Brasil do sertão e a mídia televisiva. In: \_\_\_\_\_ et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PEREIRA, Carlos A. M. et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PINHEIRO, Paulo Sergio (Org.). **Crime, violência e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIBEIRO, Paulo Jorge et al. Um tema: cinema e violência. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares. Dossiê Cinema & Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.1, n.5, p.239-250, 2003.

ROJAS MIX, Miguel. **El imaginário**: civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos A. M. et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.



SALLAS, Ana Luisa Fayet et al. (Coord.). **Os jovens de Curitiba: esperanças e desencantos – juventude, violência e cidadania**. Brasília: Unesco, 1999.

SAMAIN, Etienne. Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas Ciências Sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Míriam L. (Orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas (SP): Papirus, 1998.

SANDBERG, Mark B. Efégie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, p.361-404, 2004.

SAWAIA, Badeer Burihan. Representação e ideologia: o encontro desfetichizador. In: SPINK, Mary Jane. **O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SIMMEL, George. **Sociologia**. Organização de Evaristo de Moraes Filho. São Paulo: Ática, 1983.

SINGER, Ben. Modernidade, hiper-estímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, p. 95-123, 2004.

SOARES, Luiz Eduardo. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, Carlos A. M. et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STAEPHENSON, Ralph & DEBRIX, J.R. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. **Estudos de Sociologia**, v.9, n.16, p.101-122, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

VIEIRA, João Luiz. Texto/contexto/intertexto: barra 68 e o espectador ativo. **Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares. Dossiê Cinema & Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p.163-176, 2003.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WASELFISZ, Jacobo. **Mapa da violência: juventude, violência e cidadania**. Rio de Janeiro: Garamond, 1998.

WIEVIORKA, M. O novo paradigma da violência. **Tempo Social**, São Paulo, v.9, n.1, p.5-41, maio 1997.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ZALUAR, Alba. **Condomínio do diabo**: as classes populares urbanas e a lógica do “ferro” e do fumo. In: PINHEIRO, Paulo Sergio (Org.). **Crime, violência e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Condomínio do diabo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

\_\_\_\_\_. A criminalização das drogas e o reencatamento do mal. In: ZALUAR, A. (Org.). **Drogas e cidadania**: repressão ou redução de riscos. São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. **Integração perversa**. Rio de Janeiro: Fundação FGV, 2004.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.